د. سامي الجمعان

خطاب الرواية النسائية السعودية وتحولاته





خطاب
الرواية النسائية السعودية
وتحولاته

د. سامي الجمعان

الطبعة الأولى
١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
الجمعان ، سامي
خطاب الرواية النسائية السعودية وتحولاته . /سامي الجمعان
. - الرياض ، ١٤٣٣هـ
٦٨٠ ص ؛ ١٧ × ٢٤ سم

ردمك : ٧- ٣١ - ٨٠٨٢ - ٦٠٣ - ٩٧٨

١- القصة العربية -نقد - السعودية ٢- ادبيات المراءة - نقد
أ.العنوان
ديوي ٨١٣،٣٩٥٣١٠٠٩ ١٤٣٣/٩٨٤٣هـ

رقم الإيداع ١٤٣٣/٩٨٤٣
ردمك : ٧- ٣١ - ٨٠٨٢ - ٦٠٣ - ٩٧٨

هاتف: ٤٧٦٦٥٣٠ / ٤٧٨٧٣٢٧ / ٢٩١٣٦٤٥ / ٢٩١٠٨٣٥
فاكس: ٤٧٨٧٢٤٦
ص . ب ٨٥٣١ - الرمز البريدي ١١٤٩٢
الطبعة الأولى
١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م


بسم الله الرحمن الرحيم

لروحك أبي ....

إهداء

فلكم
تمنيت أن
تكون معي
في لحظة طالما
تمنيتها أنت،
ووضعت لبناتها
الأولى بحرصك على تعليمي،
لاحرمك الله واسع الأجر ولا نعيم
جنته.

ابنك سامي

المقدمة

بطموح كبير تندرج هذه الدراسة في سياق دراسة الخطاب الروائي العربي، وتريد - على وجه التحديد - تتبع مسار فرع من فروعه، هو منجز الرواية النسائية في المملكة العربية السعودية بغية رصد خطابها الروائي، وتحديد مفاصل تحولاته، انطلاقاً من أهمية الدور الذي يلعبه الخطاب في العمل الروائي، حين يزاول عمله في الرواية بأشكال مختلفة وفي مستويات غير متجانسة.

ففي عام ٢٠١٠ميلادية تبلغ الرواية النسائية السعودية عمرها الثاني والخمسين، وما يزال عطاؤها مستمراً، يتنامى ضمن سيرورته خطاب روائي صدّرته الروائية السعودية، في ظل متغيرات اجتماعية متلاحقة وأوضاع حياتية متحولة، منها ما مسّ - وبصورة مباشرة - وضعية المرأة السعودية، وما تقاطع كثيراً مع واقعها المعيش،فصار دافعا محفزا للنظر في هذا الخطاب ومدى تحولاته.

هذه الدافعية آزرتها فرضيات عديدة انطلقت من فرضية أولى ترى إمكانية عدم ثبات خطاب الرواية النسائية في المملكة العربية السعودية في سنوات تشكلها، وفي جانب موازٍ تعتقد اعتقادا راسخا بأهمية الخطاب وبدوره اللامحدود في تشييد وتكريس الأنساق الثقافية في مجتمع ما، فضلا عن تعاظم مكانته في ثنايا النص الروائي على وجه الخصوص، وهو ما انعكس على خطاب الروائية السعودية وضَخّمّ من حضوره على المستويات الاجتماعية والثقافية والاعلامية، وهذه الفرضية الأساسية ولّدت من ورائها مجموعة من الفرضيات، صارت محط اشتغالنا النقدي وموضع أسئلته الرئيسية، والفرضيات هي:

١. تبعاً لقدرة الخطابات عامةً على التبدل والتحول فبيئة الخطاب الروائي من أكثر البيئات مرونةً لقبول التحولات.

٢. تحيط بالخطابات الأدبية السعودية خصوصية المجتمعات المحافظة، التي تمتلك خطاباً اجتماعياً مهيمناً له نفوذه وسلطته وتأثيره المفرط على المنتج الإبداعي عامة.

٣. ثمة تفاعل أبداه خطاب الروائية السعودية تجاه مجتمعه، وسجل من خلاله مواقف عديدة ومتباينة تجاه خصوصية هذا المجتمع من جانب، وتجاه ظرفه الاجتماعي والديني والسياسي والثقافي من جانب آخر، واضعاً ضمن أولوياته القضايا ذات العلاقة المباشرة بوجوده: كموقفه من الرجل، وموقفه من حرية المرأة، ومن الحجاب، والجسد الأنثوي وقضاياه المصيرية الأخرى.

٤. الكم الروائي المنتج يحمل بين طياته سمتين: الأولى أن لكل مرحلة زمنية سمات خاصة، تخلق تباينها عن المراحل الأخرى، ويعتبر تنامي نسب الإنتاج الروائي من أبرز مظاهرها، فالفترة الراهنة - على سبيل المثال - شهدت ما يشبه الطفرة على مستوى الكم الروائي المنتج، وهو كم مثير ومولد للأسئلة المتماسة مع جوانب ذات طبيعة فنية واجتماعية وثقافية، وسمة ثانيةتتعلق بالكم الروائي في الفترات الزمنية المختلفة، بحيث تشكل في المجمل تشكيلة خطابيةمتكاملة، تنتظمها مقولة خطابية كبرى تمثل خطاب الرواية النسائية السعودية عامة، والأهم أن هذه التشكيلة الخطابية تنضوي على فرص سانحة لحدوث التحولات في بنية الخطاب على مستويات عدة: كالسمات والآليات والتوجهات.

٥. يسهم اتساع حجم المنتج الروائي النسائي اسهاما كبيرا على المستوى

الاجتماعي بعمله على توسيع النطاق المتاح لخطاب المرأة السعودية عامة لا الروائية أو الكاتبة فحسب.

٦. يمتلك الخطاب الروائي مرونة تتقبل سرعة التغيرات الاجتماعية وتتفاعل معها، كتلك التي مرّ بها مجتمع المملكة العربية السعودية حين تعرض لمتغيرات متسارعة، اتسمت بالتتابع والانتظام الزمني، كالأحداث السياسية المنتظمة التي تعرضت لها منطقة الخليج العربي مع بداية كل عقد جديد من عقود الحقبة الأخيرة، فقد سجلنا حدثا استثنائيا كل عشر سنوات بالتحديد، يكون جديرا بإحداث تحولات على شتى مستويات الحياة.

٧. تتولد عن الفرضية السابقة فرضية مفادها: قدرة كل مرحلة على بناء خطابها الروائي الخاص، بمعنى أن كل تحول - سياسي أو غير سياسي - يدفع كل مرحلة من مراحل الرواية النسائية السعودية إلى تقديم خطاب روائي له منظومته الخاصة، التي قد تنسجم أو لا تنسجم خطاب الرواية النسائية السعودية في عمومه، فتفترق معه بحملها سمات متفردة عمّا سبقها أو ما لحقها من مراحل.

٨. الفرضية الأخيرة تتعلق بالجانب الفني وترى أن لجوء بعض الكاتبات السعوديات إلى فن الرواية لم يكن بدافع من الهاجس الفني، وإنما بغرض استثمار هذا الفن كوعاء وقناة ووسيط يقوم ببث خطابهن النسوي المتكدس في الذاكرة، وهي فرضية يؤكدها ذلك الكم المتراكم من الروايات من جانب، ثم البون الشاسع في المستويات الفنية التي دفع ببعض النقاد إلى إخراج بعض الروايات من حظيرة الجنس الروائي حتى وإن مُهِرت أغلفتها بكلمة: رواية.

بطبيعة الحال لا يمكننا تجاوز ما توصلت إليه الدراسات السابقة، لاسيما ما

انجز منها في شأن الخطاب الروائي، فتم الوقوف على عدد من هذه الدراسات من أبرزها:

١. **(رجع البصر. قراءات في الرواية السعودية)** لحسن النعمي[١].
٢. **(خطاب السرد)**[٢]، وهو الكتاب الأول لملتقى جماعة حوار، وضم قراءات نقدية لخمس عشرة رواية، أُنتجت في فترات زمنية متباينة.
٣. **(الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية. النشأة والقضايا والتطور)** لـ عبدالرحمن بن محمد الوهابي.
٤. **(الرواية النسائية السعودية. خطاب المرأة وتشكيل السرد)** لـ سامي جريدي.
٥. **(صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية)** لـ منصور المهوس[٣].
٦. **(الرجل في الرواية النسوية السعودية. الصورة والدلالة)** لـ نورة القحطاني[٤].
٧. **(نساء بلا أمهات. الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية)** لـ سماهر الضامن[٥].
٨. **(السرديات النسوية في الرواية السعودية. رجاء عالم انموذجا)** لـ فاطمة فيصل العتيبي[٦].
٩. **(الرواية النسائية السعودية. قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن)** لـ خالد الرفاعي[٧].

---

(١) صدرت في طبعتها الأولى عن النادي الأدبي بجدة، عام١٤٢٧هـ.
(٢) صدرت في طبعتها الأولى عن دار العلم للملايين ببيروت عام٢٠٠٨م.
(٣) صدرت في طبعتها الأولى عن مؤسسة الانتشار للملايين ببيروت عام٢٠٠٨م.
(٤) صدرت في طبعتها الأولى عن جريدة الرياض. كتاب الرياض عدد١٦٠عام٢٠٠٨م.
(٥) صدرت في طبعتها الأولى عن النادي الأدبي بحائل عام٢٠٠٩م.
(٦) صدرت في طبعتها الأولى عن دار القلم بدمشق عام٢٠٠٩م.
(٧) صدرت في طبعتها الأولى عن وزارة الثقافة والإعلام بالرياض عام٢٠٠٩م.

١٠. **(التناصية في أعمال الروائية السعودية رجاء عالم) لـ معجب العدواني[١].**

١١. **(جدلية المتن والتشكيل) لـ سحمي الهاجري[٢].**

خرجنا من مجمل هذه الدراسات التي أُنجزت في مجال الرواية السعودية النسائيةبمقارنة عامة بين ما انجزته وبين ما تطمح هذه الدراسة لإنجازه، فدراستنا هذه تباشر الخطاب الروائي بما له من خصوصية دقيقة، وتتخذه رهاناً تناضل من أجل رصده منتظماً في مداه الزمني المتواتر، وهذا المنحى كفيل بخلق خصوصية تتفرد بها عن غيرها من الدراسات، فهي إن التقت مع الدراسات السابقة في آلية التحقيب الزمني فإنها تنتهجها بصورة مختلفة، تقوم على جعل الفواصل الزمنية بين المراحل الثلاث مجرد حدود وهمية، لا تقلل من قيمة المنظور الكلي للخطاب الروائي النسائي في فتراته المختلفة، أي ذلك المنظور المنبثق من تتبع الدراسة لمنتج الرواية النسائية السعودية بصورة منتظمة، توخياللمعيارية الأدق في قياس مدى تحولات خطابه، وتجنبا لمنهجية القفز أو القطع أو التقديم أو التأخير الزمني على نحو ما فعلته بعض الدراسات، وهو ما يبرر في الوقت نفسه التزام هذه الدراسة بالمحاور الثلاثة الآتية: (المحور التاريخي: المعني بحركة واقع المجتمع السعودي ومتغيراته الخاضعةللتسلسل الزمني، والمحور المرحلي: أي الاطار الزمني التراكمي الذي انتظم خطاب الروايةالنسائية السعودية منذ النشأة حتى عام ٢٠٠٩م، والمحور الثقافي النسوي: المعني بمدى وعي المرأة السعودية بذاتها ووضعيتها في مجتمعها).

إذن هي تنشغل بصورة مباشرة بخطاب هذا المنتج وفقا لتتابعه الزمني المنتظم، وتوليه الجهد كله بوصفه موقفا من الحياة اتخذته الروائية السعودية كي يعبّر عن رؤيةتعتنقها وتسعى للتسويق لها، ولهذا تضيف هذه الدراسة إلى

(١) صدرت في طبعتها الأولى عن النادي الأدبي بحائل عام٢٠١٠م.

(٢) صدرت في طبعتها الأولى عن النادي الأدبي بالرياض عام ٢٠٠٩م.

خصوصيتها رغبة الكشف عن الآليات التي تساند الخطاب الروائي النسائي وتسهم في إنتاجه وتمريره، وهي خاصية لاحظنا ندرتها في الدراسات السابقة، مما حفزنا أكثر على تقصي كل ما يبتكره منتج الخطاب من حيل سردية غرضها تمرير الخطاب، وتتأمل الدراسة من هذا الجهد سد هذا النقص في هذه الجزئية الهامة تحديداً، بالنظر إلى اسهامها الكبير في بناء الخطابات والترويج لها، علماً بأن هذا المبحث برز كواحد من تحديات الدّراسة، وأُدرِج ضمن الصعوبات التي واجهتها، وهو أمر يستدعي الحديث عن تلك الصعوبات بشكل موجز.

منها على سبيل المثال اشكالية مفهوم الخطاب وما لحق به نظريات لا مناص لباحث في مضمار الخطاب تحديداً من مواجهة كثرتها وتشعبها وقوتها، فهناك الطبيعة المعرفية المتداخلة والمتشعبة التي ارتبطت بمصطلحه، وهناك التباس تعريفاته، حتى أنه لم ينتهِ بعد إلى تصنيف بعينه من حيث هو نظرية أم منهج في التحليل، ثم إن الخطاب ما يزال نقطة الضعف المعرفية للغة في رأي اللغويين لأنه ينطوي على البعد الزمني على حد تعبير **بول ريكور**[1]، والبعد الزمني بُعدٌ متغير تريد الأنظمة أن تتخطاه، وبسببه يصبح الخطاب واقعه، مما يحيله جسماً ثائراً يلد خارج النظام، ويعمل على تجاوزه وخرقه وتكسير جموده[2]، وزيادة على هذا وذاك يواجهنا تفلت طرائق تحليله من المسكة المنهجية، فلها صبغة زئبقية مراوغة.

ووعورة مفهوم الخطاب هذه ولّدت التباساً موازياً يَطال تعريفات المصطلحات المنبثقة عنه كمصطلح: الخطاب الأدبي، ومصطلح الخطاب السردي، ومصطلح الخطاب الروائي، ومصطلح حيل تمرير الخطاب تحديداً، نظراً لندرة مقارباته

---

(١) انظر: بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٦م، ص ١٢.

(٢) انظر: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ٢٥-٢٧/٧/٢٠٠٦م، بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة اليرموك، عمّان- عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨م، ص٦٧١.

النظريـة من جانب، ولندرة المراجع المختصـة بفن الحيل، لاسيما تلك المعمول بها في شأن تمرير الخطاب الروائي.

واجهـت الدراسـة أيضا حالـة اللاتـوازن بين نسـب المنتج الروائـي النسائي السعودي، تبعا للتباين الكبير الذي سجلته ببيلوغرافيا الرواية النسائية السعودية، فليسـ أكثر من عشر روايـات ولا غير صدرت في الفترة مـن ١٩٥٨م حتى١٩٨٠م، بينمـا يـزداد التباين في الفترة مـن عام ١٩٨٠م حتى عـام ٢٠٠٠م حين يتضاعف الرقـم ليبلغ ستـا وأربعـينَ روايـة، وهذا يعني أن المنتـج طاله تغـير متفاوت وغير منتظم، تؤكده أكثر الفترة الأخيرة من٢٠٠١م حتى٢٠٠٩م التي انتجت مائة وثلاثَ عشرةَ رواية تقريبا، والغريب أن هذه الفترة تحديدا شهدت تلاحقا سريعا ومباغتا للإنتاج الروائي النسائي، وضعا على كاهل الدراسة عبئاً كبيراً، فبين عامي ٢٠٠٨م و٢٠٠٩م فقط صدر ما يزيد على ست وثلاثين رواية.

هـذا التأرجح والتباين الكبيرين انعكسا سلبـا على مدونات كل مرحلة، فكثرة النمـاذج وتنوعهـا أو قلتها ومحدوديتها يشـكلان تحدياً كبيرا، ففـي حين تشكلت مدونة مرحلة البدايات من عشر رواياتلاحظنا تجاوز مدونة مرحلة الفترة الأخيرة لحاجز الثلاثين رواية على أقل تقدير.

ولكونها دراسة ترصد خطاب الروائية النسائية السعودية منذ نقطة انطلاقته عـام ١٩٥٨م حتى عـام ٢٠٠٩م فقد كان من الملزم قراءة أكبر كم ممكن من المادة الروائيـة، الأمر الذي وضع الدراسة حيال عامل زمنـي صار واحداً من تحدياتها، بالنظر إلى ما تفرضه طبيعة القراءةالفاحصة المتأملة الرامية إلى الموضوعية، في ظل طبيعة موصوفة بالطول وتسريد التفاصيل في جنس الرواية.

انتهينـا من هذا المزيج من الفرضيات والدراسات والمحفزات والصعوبات إلى جملة من الأهداف آمنا يقينا بالسعي لتحقيقها عبر هذه الدراسة، آملين أن يوفقنا الله إلى ما نسعى إليه، والأهداف هي:

١. المستوى التنظيري: وقد أختص بمهمة رصد مفاهيم عدد من المصطلحات، كمصطلحات: (الخطاب، الخطاب الأدبي، الخطاب الروائي، التحول وتحولات الخطاب، الحيل السردية، توجهات الخطاب، المنظومة المفاهيمية للخطاب ..إلخ).

٢. المستوى الإجرائي:وفحواه دراسة الخطاب الروائي لا بوصفه خطاباً ثابتاًوإنما بما يلحق ببنيته من تحولات على المستويات الثلاثة التالية:

أ. **سمات الائتلاف والاختلاف** التي يقوم عليها خطاب الروائية السعودية في مراحله المختلفة، ووضعته الدراسة تحت مسمى **سمات الخطاب الروائي**.

ب. آليات ووسائط تبليغ الخطاب وبث مقولاته، وقد وضعتها الدراسة تحت عنوان **الحيل السردية**.

ج. **مضامين الخطاب** الروائي الرئيسية، ووضعتها الدراسة تحت عنوان**توجهات الخطاب الروائي**.

٣. الوقوف على مدى التفاعل بين خطاب جنس الرواية وبين الخطابات المحيطة به، كالخطاب الاجتماعي والسياسي والثقافي والديني وغير ذلك.

٤. رصد حركية وعي الروائية السعودية بقيمة خطابها عبر تفنيد كمه وكيفية إنتاجه ووسائل تمريره.

٥. إنجاز ملاحق خاصة بهذا الخطاب، كي تسهم في توفير معلومات إحصائية، تفيد منها الدراسات اللاحقة المعنية بالسرديات عامةً، وبمضمار الرواية السعودية النسائية خاصة، وانتهت فيها إلى ملحقين.

٦. على اعتبار أن الخطاب هو مشروع، أو معالم طريقة جديدة للوجود في العالم، سعت الدراسة - في جانبها النظري - لمحاولة تحديد أبرز المعالم التي وسمت خطاب الرواية النسائية السعودية.

أمّا الإطار المنهجي الذي تبنته الدراسة فهو **المنهج الوصفي التحليلي** بآلياته المتعددة، **كآلية وصف مقدار النمو والتغير** الذي يطرأ على الخطاب الروائي المدروس عبر آلية ما يعرف بالبحث التتابعي، ليكن سبيل الدراسة إلى وصف مجمل ما أنتجته الروائية السعودية منذ العام١٩٥٨م حتى العام ٢٠٠٩م، وبعد أن قسَّمت هذا المنجز الروائي إلى ثلاث حقب: مرحلة البدايات، مرحلة البحث والتجاوز، ومرحلة الراهن.

ومن خلال **آلية وصف الرصد التكراري، أي تحليل المحتوى**، عمدت إلى دراسة منجز كل مرحلة من المراحل الثلاث على حدة، عبر مجالات ثلاثة، تفترض الدراسة قابليتها للتحول، ناهيك عن قدرتها في تشكيل الإطار العام لخطاب كل مرحلة، فضلاً عن نسبة معياريتها الجيدة في قياس تحول خطاب كل مرحلة عن المرحلة السابقة له، أو خموله وثباته، والمجالات هي:**السمات العامة** التي انتظم فيها خطاب كل مرحلة، و**الحيل السردية** المستخدمة في كل مرحلة بغية تمرير الخطاب وتبليغ مقولاته، و**توجهات الخطاب** الرئيسية التي تمركز حولها الخطاب في كل مرحلة.

عضَّدت الدراسة هذا المنهج الرئيسي بمناهج ونظريات ورؤى فلسفية استدعتها بحسب الحاجة الماسة إليها في كثير من مواطن الدراسة، فاستعانت بنظريات **تحليل الخطاب**، واستمدت الكثير من رؤى **النقد الثقافي**، ومن منهجية **النقد النسوي**، وأيضا **السوسيولوجي**، ولم تغفل **الإحصاء** كمعين على رصد المنتج الروائي وظواهر خطابه، أو عن **آلية البحث السببي** الهادفة إلى استنتاج الأسباب الكامنة وراء ما يعتنقه الخطاب وما يعبر عنه وما يستجد فيه من سمات وحيل وتوجهات.

ووفق هذه المنهجية القائمة على الوصف والتحليل والإجراء، وما جاورها من نظريات أو مناهج صمّمت الدراسة خطتها لتشتمل على **مقدمة وتمهيد وبابين وخاتمة وخمسة ملاحق**، فكان **التمهيد** مدخلا نظريا يطمح إلى وضع تصورات معرفية لمصطلحات الدراسة الأساسية: كمصطلح الخطاب، ومصطلح الخطاب الأدبي، ومصطلح الخطاب الروائي، ومصطلح التحول، انتهاءً بمصطلح تحولات الخطاب.

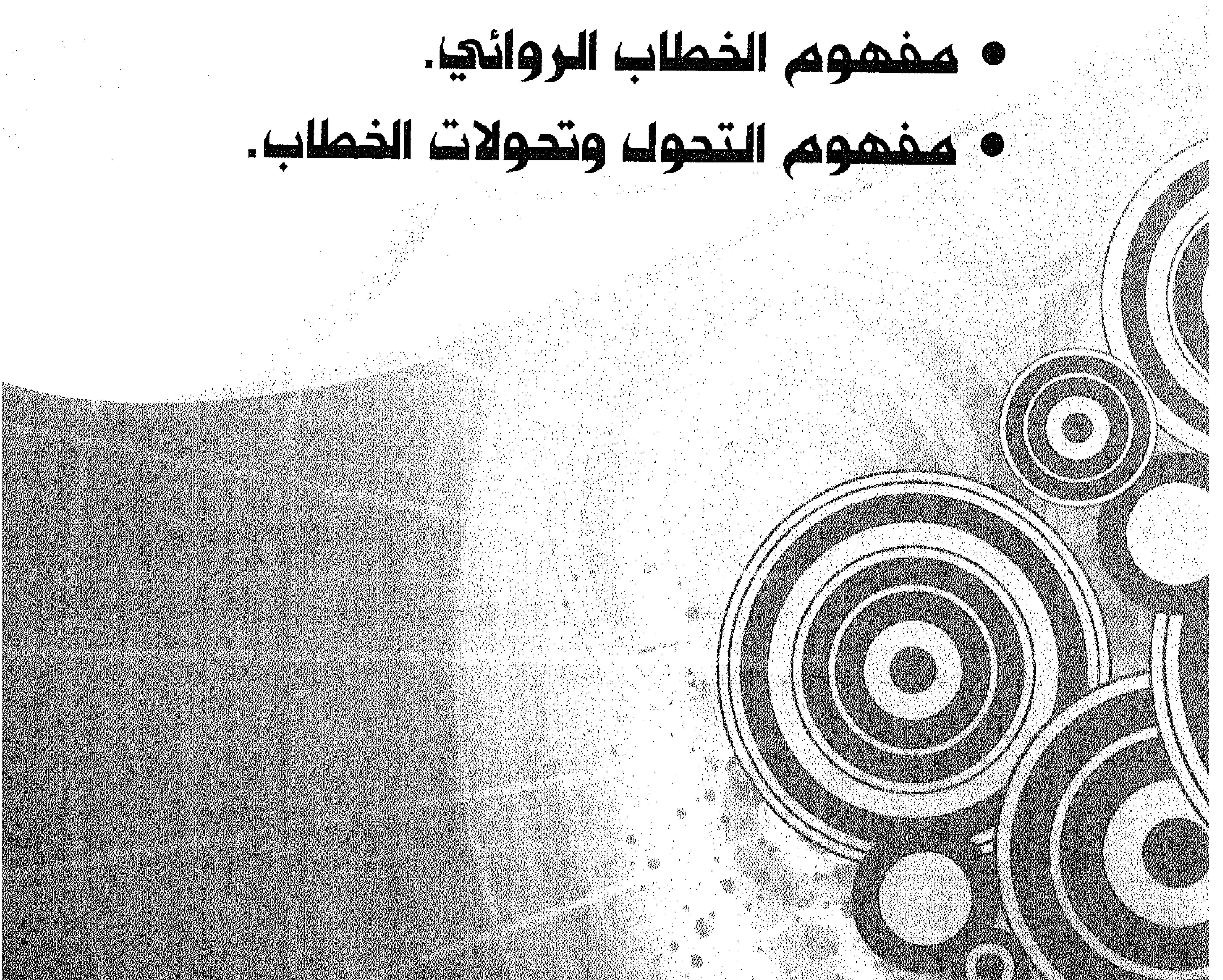
أما **الباب الأول** فجاء مشتملا على **مدخل وفصلين**، يلقي **المدخل** الضوء على ظروف الفترة الزمنية المحددة للمرحلتين الأولى والثانية وعلى منتجهما الروائي، وينتهي إلى اختيار مدونة بحث لكل مرحلة، بينما يشتمل **الفصل الأول وعنوانه (خطاب مرحلة البدايات)** على مباحث ثلاثة، خُصص **الأول** لرصد سمات خطاب هذه المرحلة، وخُصص **الثاني** لحصر حيل خطابها السردية، وخُصص **الثالث** لحصر أبرز توجهات هذا الخطاب، ولكونه الفصل الافتتاحي من فصول الدراسة فقد وسمه الباحث بشيء من الخصوصية فأوكل إلى مباحثه الثلاثة مهمة وضع تصور معرفي موجز لمفاهيم المصطلحات التالية: **سمات الخطاب، وحيل الخطاب، وتوجهات الخطاب**، ومثله **الفصل الثاني** المعنون بخطاب المرحلة الثانية **(خطاب البحث والتجاوز)** بمباحثه الثلاثة أيضاً، التي يرصد أولها السمات العامة لخطاب المرحلة الثانية، ويحصر **الثاني** حيلها السردية، بينما يحدد **الثالث** أهم التوجهات الخطابية فيها، مع الحرص على مقارنة تلك السمات والحيل والتوجهات بما قدمته المرحلة الأولى.

الباب الثاني من الدراسة تم تخصيصه كاملاً لخطاب المرحلة الثالثة، **(مرحلة الخطاب الروائي الراهن)**، وتم تقسيمه إلى **مدخل وفصلين**، عُيّن **المدخل** لمدونة البحث، وقُسم **الفصل الأول** إلى مبحثين: يُفصّل **الأول** منهما سمات المرحلة الروائية الراهنة، ويتناول **الثاني** حيلها السردية، ويهتم **الثالث** بحصر توجهات خطابها.

تنتهي الدراسة إلى **خاتمة** تنضوي على أبرز النتائج، وإلى جملة من الملاحظات والتوصيات، ثم **إلى ملاحق خمسة**، **أولها** يضم منتج الرواية النسائية السعودية من عام١٩٥٨م حتى٢٠٠٩م، ويضم **الثاني** الإحصاءات النهائية لمنتج كل مرحلة من المراحل الثلاث، وإسهام كل روائية في هذا المنتج، ويخُصص **الثالث** لإيضاح نسب اتخاذ المكان المحلي فضاءً للسرد في الرواية النسائية، أما **الرابع** فمشتمل على نماذج من رحلة المرأة في الخطاب الروائي من فضاء المكان المحلي إلى فضاءات أخرى، بينما استعرض**الخامس** عينات من استثمار الأسماء المرجعية في هذا الخطاب.

(التمهيد)

- مفهوم الخطاب.
- مفهوم الخطاب الروائي.
- مفهوم التحول وتحولات الخطاب.



١

مفهوم الخطاب

لم يسجل مصطلح الخطاب Discourse غياباً عبر مراحل التاريخ المُختلفة، فله مساحته في التراث اللغوي على اختلاف بيئاته ومظاهره، وله تجلياته في علم اللغة الحديث، وفي الدراسات النقدية، وهو جراء حضوره المتصل - في المراحل التاريخية المختلفة - ما برح قادراً على التفاعل مع شتى العلوم الإنسانية، على اختلافها وتباين ميادينها، فللفلسفة خطابها، وللتاريخ خطابه، وللأدب خطابه، ولكل من السياسة والاجتماع خطاباتها الخاصة، وهو يجمع إلى جانب هذا التنوع غنىً في القدرة على التطور والتجدد.

هذا التشعب والانفتاح الذي رافق مصطلح الخطاب يجعلنا أكثر دقة في اصطفاء ما تريده هذه الدراسة منه بشكل محدد وواضح، فالإلمام بكل شاردة وواردة في مفهومه شأن آخر قد تضطلع به جهود دراسية أخرى، ولكننا معنيون في هذا المقام - وبصورة مباشرة - بتحديد الاتجاه المفاهيمي للخطاب الذي اختارت الدراسة الانخراط فيه والعمل بمقتضاه، وسوف نعمل على بلوغه تدريجياً ابتداءً من تعريف الخطاب في اللغة والاصطلاح.

الخطاب في اللغة:

نطمئن كثيرا إلى فكرة اتفاق معاجم اللغة العربية حول معناه، فقد ضمّها إطار واحد هو فيه: مراجعة للكلام، من اسم المصدر المشتق من (خاطب)، وجذره الثلاثي: (خَطَبَ)[1] ويأتي على وزن: (فِعال).

---

(١) تتخذ مادة (خَطَب) في المعاجم العربية دلالات أخرى فـ(الخطب: الشأن أو الأمر صغر أو عظم، والخطب الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال، والجمع الخطوب، والخِطْب: الذي يخطب

في **لسان العرب**: "الخطاب هو مراجعة الكلام"[1]، وفي كتاب **العين**: مراجعة الكلام، أي تبادله بين أثنين أو أكثر[2]، وليس غير ذلك في **معجم مقاييس اللغة** الذي يعطي للخطاب دلالة الكلام المتبادل بين اثنين[3]، وفي **كشاف اصطلاحات الفنون** هو: " توجيه الكلام نحو الغير للإفهام"[4].

هذا في حدود علوم اللغة الواحدة نعني اللغة العربية، إنما يزيدنا اطمئنانا ما نقف عليه من تشابه في اللغات المختلفةحول دلالة مفردة الخطاب، فنتبنى وجهة النظر القائلة: إن كثير من اللغات على اختلافها تكاد تتطابق معنىً في مسألة الخطاب، ففي الإنجليزية نجد قاموس أكسفورد Oxford ـ على سبيل المثال ـ واشتقاقاً من مادة الفعل DiscreteTo يأتي الخطاب Discourse بمعنى: الكلام والمحاضرة والمقالة والبحث..[5]، وفي المنجد: حديث ـ محادثة ـ مقالة ـ خطبة

المرأة، وهي خِطْبُة التي يخطبها، والجمع أخطاب، وكذلك خِطبته وخُطبته، والخِطب: المرأة المخطوبة، واختطب القوم فلاناً، إذا دعوه إلى تزويج صاحبتهم، والخطب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مُخاطبة وخِطابا، وهما يتخاطبان..) انظر: ابن منظور، لسان العرب، بيروت ـ دار صادر، ط١، ١٩٩٧م، ص٢٧٥،ويقول الخليل بن أحمد الفراهيدي في مادة خطب:(الخطب: سبب الأمر، والخطاب: مراجعة الكلام، والخطبة مصدر الخطيب، وكان الرجل في الجاهلية إذا أراد الخطبة قام في النادي فقال: خطب، ومن أراده قال: نكح، والخِطب: المرأة وهو الزوج، والخطبة: إن شئت في النكاح وإن شئت في الموعظة) (انظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، بيروت ـ دار أحياء التراث العربي، د.ط، د.ت، ص٢٥٢).

(١) يقول ابن منظور:(الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان..) (انظر: لسان العرب، مرجع سابق، ص٢٧٥).

(٢) انظر: العين، مرجع سابق،ص٢٥٢).

(٣) يقول ابن فارس:(الخطاب الكلام المتبادل بين اثنين، يقال:خاطبه يخاطبه خطابا..) (انظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، بيروت ـ دار إحياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٠٤).

(٤) محمد علي بن علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، استانبول ـ دار قهرمان للنشر والتوزيع، الجزء الأول، د.ط، ١٩٨٤م، ص٤٠٣.

(٥) انظر: مادة Disc.(قاموس أكسفورد، تصنيف جويس م.هوكنز، هيئة التحرير العربية: عمر الأيوبي، بيروت ـ دار أكاديميا، د. ط، ١٩٩٨م، ص١٧٥).

مطولة ـ موعظة وأجرى حديثاً مع فلان[١]، وقس على هذا معناه في اللغات الأجنبية الأخرى[٢].

الخطاب في الاصطلاح:

في شأن الاصطلاح يتطلب الأمر تفصيلا ومقارنات، فالدراسات الحديثة ـ لاسيما الغربية[٣] ـ أولت مصطلح الخطاب وتحليله عناية فائقة، وأصابته بكثير من التحولات التي لن نتمكن من عرضها كاملة، بل ستتوجه للأكثر تأثيراً في بلورة مفهومه.

لننطلق من جهود الدرس اللساني ممثلا في رائده فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure الذي طالب بضرورة تحديد مجال علم اللغة وإظهار الحد الفاصل بين ثنائية اللغة Language، والكلام[٤] Parole، وهي خطوة رائدة أدت إلى الاقتراب من خصوصية مفهوم الخطاب بفضل تركيزنا على الكلام، أو

---

(١) قسطنطين تيودوري وآخرون، المنجد، بيروت ـ المكتبة الشرقية، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢٤١.

(٢) الخطاب في الفرنسية Discours، وفي الألمانية Discus، وفي الروسية Slovo.

(٣) نرى أن العرب أغفلوا باب العناية بمفردة الخطاب في جانبها الاصطلاحي، فبقيت في حيز نطاقها المعجمي ردحاً من الزمن، وإن كان هناك من انزياح في استعمالاتها فلا يكاد يخرج عن إطار خاص يستمد خصوصيته من ورودها في بعض حقول علم الأصول، ومنها القرآن الكريم، الذي كان من الطبيعي أن يفسروها فيه تفسيراً لا يخرج عن سياقات مقولات آياته الكريمات، وقد قال بهذا الرأي عدد من الدارسين منهم على سبيل المثال الدكتور عبد الله إبراهيم بتأكيده على أن مصطلح الخطاب " ظل في الثقافة العربية متصلا بحقل علم الأصول، ولهذا فإن دلالته مقيدة بإجراءات ذلك الحقل مباشرة، وممارسته فيه يصعب حصرها، بسبب ضخامة الموروث الأصولي من جهة، وتعدد زوايا النظر إلى ذلك الموروث من جهة ثانية، ذلك أن حقل الأصول أوسع جداً، اتصلت فيه كثير من قضايا الثقافة العربية ـ الإسلامية في ميادين علوم القرآن والحديث واللغة وعلم الكلام وغير ذلك" (انظر: عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ـ تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م، ص٩٨).

(٤) يرى دي سوسير " أن اللغة هي النظام النظري للغة من اللغات أو بنيتها، وهي مجموعة القواعد التي ينبغي على متكلمي تلك اللغة أن يلتزموا بها إذا أرادوا الاتصال فيما بينهم، أما الكلام فهو الاستخدام اليومي لذلك النظام من قبل المتكلمين الأفراد" (انظر: جون ستروك، البنيوية وما بعدها ـ من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، الكويت ـ عالم المعرفة، عدد٢٠٦، ١٩٩٦م، ص١٦).

اللغـة في حالة الفعل في فترة لاحقة، فـ ديسوسير أخـرج الكلام من دائرة اهتمامه وانصرف للتركيز على اللغة، على الرغم من وصفه له بالمنجز الفردي القادر على إعطـاء اللغة شكلاً وظيفياً، أي تلك "القدرة اللغوية عند الإنسان، والجانب الأدائي التنفيذي، والحدث الفردي للغة.."[1].

تنّبـه الشكلانيون الروس بعدها إلى" أن الـكلام وإن كان يبدو لأول وهلة مجـالاً للتنـوع والاختلاف والذاتيـة والصدفة والفوضى والفـرادة، فهو لا يخلو في الآن نفســه من وحدة وانتظام حول قواعد وثوابـت ملازمة له، يجب على الباحـث اكتشـافهـا وإماطة اللثام عنها"[2]، الأمـر الذي دعاهم لفحص مكوناته كخطوة هامـة في مسيرة مصطلح الخطاب وتبلور مفهومه، وكانـت البداية باعتبار الكلمة أصغـر وحدة في بنيـة أيِّ تشكيلـة لغوية، وأن الجملـة - بحسب الألسنـي الأمريكي ليونـارد بلومفيلد Leonard Bloomfield [3] - هي أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي، ثـم أن الجملة ما تلبث أن تصير كلاماً حال استعمالنا له استعمالاً مادياً أو أدائياً، يتشـكل عبر ضم الجمـل إلى بعضها البعض، علماً بأن هـذا الكلام متوزع في عدة فقـرات حين اجتماعهـا تشكل نصاً، وأن مجموعة النصوص تشكل خطاباً، وبهذا فاللسانية تخرج من نطاق الجملة إلى نطاق أوسع.

عومـل الـكلام بوصفه خطاباً علـى اعتبار مما ينجـزه المُخاطِـب والمتمثل في توجيـه الـكلام إلى الغير، مع فرق بسيط نوضحه لاحقـاً، وهذا التحول من الكلام إلى الخطـاب واكبته جهود علمية حثيثة، من أبرزها بحث تحليل الخطاب الصادر

---

(١) فرديناند دي سوسير، فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية، د.ط، د.ت، ص٣.

(٢) عبدالسـلام حيمـر، في سوسيولوجيا الخطـاب - من سوسيولوجيـا التمثـلات إلى سوسيولوجيا الفعل، بيروت - الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٨.

(٣) هـو ليونادر بلومفيلـد المولودعام١٨٨٧م، والمتوفى سنـة١٩٤٩م، وقد حرص بلومفيلد علـى اتِّباع المنهج العلمـي لدرجـة تصل حدّ الصرامة، واعتمد بصورة رئيسة علـى التحليل الشكلي للغة وهو يمثل الاتجاه السلوكي.

عــام١٩٥٢م لـ زيللــج هاريـس Zellig-Harris [١]، وهو من أوائل البحـوث اللسانية الدافعــة في هذا الاتجاه، وفيه وسّع هاريس نطاق الوصف اللساني متجاوزاً الجملة إلى متتاليــة الجمل، لتكون هي الخطــاب نفسه، فعرّفه بـ "ملفوظ طويل، أو متتالية مــن الجمــل، تتكون مــن مجموعة منغلقة يمكــن من خلالهــا معاينة بنيــة سلسلة مــن العناصــر بواسطة المنهجيــة التوزيعيــة، وبشكل يجعلنا نظــل في مجال لساني محضــ"[٢]، وفضــلاً عن اعتمــاده هنا على متتاليــات الجمل كشــرط لتحقق بنية الملفوظ، فالملفوظ ـ في تصوره ـ ليس إلا الخطاب نفسه[٣].

يأتــي الباحث الفرنسي إميل بنفنســت Emile Benveniste [٤] ليضيف أمراً ذا بال، بتحديده ثنائية التلــفظ والملفوظ، وتعــريفه الأول بـ "كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، وعند الأول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما"[٥].

هــي اضافة قيّمة لـ بنفنســت بحق تتمثل في تحويل مركزية اللغة إلى مفهوم مركزيــة الخطــاب أي وعي اللغة والــذات معاً، وهو فتح لنطــاق الخطاب على أكثر من حــدث لغوي وغــير لغوي، حــدث (التلفظ/ الجملــة)[٦]، بما يشتمــل عليه من

---

(١) زيللج هاريس: لساني، منهجه توزيعي، وهو أمريكي من أصل روسي، ولد في ١٩٠٩م وتوفي ١٩٨٢م، وكان أحد تلامذة بلومفيلد.

(٢) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، إربد ـ عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٩ .

(٣) سمّــى هاريس متتاليات الجمــل بالخطاب فيقول: "إن تتابع الجمل في خطــاب متواصل ... يشكل مجالاً متميزاً تجري فيه طرائق اللسانيات الوصفية، بما أن موضوع هذه الطرائق هو التوزيع النسبي للعناصر داخــل ملفوظ متواصل مهما كان طوله" (انظــر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٧م، ص٢٤).

(٤) هو فرنسي الأصل والمنشأ، ولد عام١٩٠٢م، وتوفي عام١٩٧٦م.

(٥) تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص١٩ .

(٦) التلفــظ عنــده هو "الفعل الذاتي في استخــدام اللغة بوصفه فعــلاً حيوياً في إنتاج نص ما" (انظر: عبد الواســع الحمــيري، الخطــاب والنص ـ المفهــوم ـ العلاقــة ـ السلطة، بــيروت ـ مجد المؤسســة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م، ص٩١).

أركان تتوزع بين مرسل ومستقبل، وحدث (التواصل)[1] بما يتضمنه من إقناع وتأثير،وصولا إلى نتيجة هي أن التلفظ يعني: "الإنجاز، أو حدث يتحقق عن طريق تلفظ كلماته"[2]، إذن هو صورة للغة في إمكانية تحويلها من نطاقها المجرد إلى سياق الاستعمال مع ربط هذا الاستعمال بالإمكانات، أو القدرات المتوافرة لدى الذوات الناطقة بها على اختلاف هذه الذوات وتعددها، وبعبارة أخرى هو تحويل للغة من معجميتها إلى فعل الذات المتلفظة[3]، وهنا مكمن الخطاب، بمعنى أن بنية التلفظ هي بنية الخطاب ذاته، وفي حالة اتسم هذا التلفظ بالقوة أصبح ممكناً تحويل المعجم اللغوي العام إلى معجم خاص تتشكل خصوصيته عبر الممارسة الفردية للغة، وذاك هو في رصده ما يخلق أدبية الأدب وقوانينه الخاصة المميزة له.

فلنأخذ تحليل خطاب الرواية شاهداً، ألا نعتبره صنيعة ذوات منشئة؟ من المحال أن تنتهي منجزاتها الإبداعية إلى حالة من التماثل والتطابق!.

بمعنى أن تنوع المنتج وتنوع خطابه عائد إلى التلفظ نفسه، الذي لا يمكنه أن يجري اعتباطاً، إنما عن مقصدية التأثير التي يرومها المتلفظ، والتي تتكىء على رغبة عارمة لدى منتج الخطاب في إحداث التأثير والإقناع، وفقا لحدث التواصل

---

(١) التواصل يعني تبادل أدلة بين ذات مرسلة وذات مستقبلة، حيث تنطلق الرسالة من الذات الأولى نحو الذات الأخرى، وتقتضي العملية جواباً ضمنياً أو صريحاً عما نتحدث عنه، الذي هو الأشياء أو الكائنات، أو بعبارة أشمل موضوعات العالم، ويتطلب نجاح هذه العملية اشتراك المرسل والمرسل إليه في السَّنَن حتى يتم الاسنان والاستسنان على الوجه الأكمل كما أراد المجتمع اللغوي، كما تقتضي العملية قناة تنقل الرسالة من الباث إلى المتلقي" (انظر: عمر أوكان، اللغة والخطاب، الدار البيضاء - أفريقيا الشرق، د.ط، ٢٠٠١م، ص٣٦).

(٢) مجلة نوافذ، إميل بنفنست، الذاتية في اللغة، ترجمة حميد سمير وعمر طي، جدة - النادي الأدبي الثقافي، العدد٩سبتمبر١٩٩٩م، ص٧٥.

(٣) الذاتية المقصودة هنا هي بحسب تعريف بنفنست تعني: "مقدرة المتكلم على طرح نفسه باعتباره ذاتاً .. والإنسان لا يستطيع أن يتكون باعتباره ذاتاً إلا في اللغة وعبرها لأن اللغة تؤسس وحدها مفهوم الأنا في الواقع...، واللغة هي احتمال الذاتية لكونها تشمل دائما الأشكال الألسنية الملائمة للتعبير عن هذه الأخيرة، كما أن الخطاب يثير انتشار الذاتية لأنه يعتمد على التحقق والحذر.." (انظر: الذاتية في اللغة، مرجع سابق، ص٦٤).

بين طرف وآخر، أو طرف وعدة أطراف، وبالتالي فإننا عبر استعمال اللغة على هذه الشاكلة نحقق "الهدف الرئيسي من عملية اللغة وهو الاتصال والتبليغ"(١)، وهنا - في رأينا - تكمن نقطة التحول التي أخذت الخطاب من حيز الاتجاه الشكلي الذي مثلته بعض الدراسات اللسانية(٢) إلى حيز آخر هو الاتجاه التواصلي الذي هو نتاج طبيعي لتعدد مدارس اللسانيات وتنوع فلسفاتها بين سيميائية وتوليدية وأسلوبية وبنيوية.. وغير ذلك.

وتكتسب هذه المقصدية الباعثة على صنع خطاب روائي قيمتها من كونها تختلف في درجة بلوغ مرتبة الخطاب الروائي المؤثر والفعال، لذلك سجلنا تفاوتاً لدى الروائيات السعوديات في هذا الشأن.

وحين نتساءل: ما الأرضية المشتركة والنقطة المركزية التي تدور حولها كل الدراسات اللغوية الحالية؟، ستتمثل في "المظهر الإبداعي للغة...، وإن الظواهر لتوحي بأن الذات المتكلمة تخترع لغتها بوجه من الوجوه كلما عمدت إلى التعبير عن نفسها"(٣)، وهو ما عنيت به التوليدية بنضالها في مسألة ربط الكلام بكيفية إنتاجه، وليضع رائدها نعوم تشومسكي Noam Chomsky (٤) الكفاءة

---

(١) مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة، دمشق - طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٨م، ص٣١.

(٢) نؤكد عبر عدد لا بأس به من التعريفات على ما تتبناه الدراسة من كون المنجز اللساني في غالبه تمركز حول الجانب الشكلي في توصيفه للخطاب، والأمثلة التي نستعرضها ما هي إلا بعض من قائمة طويلة من التعريفات اقتبسناها من مراجع مختلفة:
- يعرفه جان كارون بأنه "متتالية منسجمة من الملفوظات".
- يعرفه معجم اللسانيات "بوحدة مساوية للجملة أو أكبر منها مؤلفة من متوالية تشكل رسالة ذات بداية ونهاية".
- يعرفه المعجم تعريفا ثانيا بأنه "كل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل".
- يعرّفه منغينيو بـ "الوحدة اللسانية التي تتعدى الجملة وتصبح مرسلة كلية أو ملفوظا".

(٣) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، القاهرة - مكتبة مصر، د.ت، ص ٧٩.

(٤) "هو إفرام نعوم تشومسكي، لغوي أمريكي من أصل روسي، ولد في فيلادلفيا عام ١٩٢٨م، درس علم اللغة والرياضيات والفلسفة بجامعة بنسلفانيا، ثم انتقل إلى جامعة هارفارد، وتأثر بفكر رومان جاكبسون، رسالته للماجستير بعنوان البنية الصوتية للعبرية الحديثة ونظامها الصرفي، ثم قدّم: التحليل التحويلي، ثم رسالة الدكتوراه: (البنية المنطقية للنظرية اللغوية، ثم كتابه المهم (التراكيب النحوية) عام ١٩٥٧م" (انظر: أحمد عبد العزيز دراج، الاتجاهات المعاصرة في تطور دراسة العلوم اللغوية، الرياض - مكتبة الرشد، د.ط، ٢٠٠٣م، ص١١١).

اللغوية linguistic competence في مقابل اللغة عند دي سوسير، والأداء الكلامي performance في مقابل الكلام عند دي سوسير، وفي الوقت نفسه يجعل من الأداء الكلامي مستودعا يتجلى دور الخطاب من خلاله حيث " تتوخى نظرية الأداء الكلامي دراسة المبادىء التي يستعملها في إنتاج هذا الكلام وتفهمه"[١]. وإعلاءً من هذا الدور فقد ربطه تشومسكي بصورة مباشرة ب الإبداعية، وهذا التوجه إلى الكلام هو بحد ذاته "تقليص لأهمية اللغة بسبب ماضويتها وسلطتها لتحل محلها عبقرية الكلام الذي هو سلوك حي متمرد، يعمل ضد السلطة والجمود، وهو حر، لأنه كتلة نطقية تنتقل من مُخاطِب إلى مُخاطَب فتصير خطاباً"[٢].

يتصعد الكلام بتصعد الفردية التي لاقت عناية خاصة من قبل **اللسانيات الأسلوبية**، وبصورة خاصة من **الاسلوبيات التكوينية**، والتي توجهت صوب الفرد وممارسته الخاصة للغة، الأمر الذي سوّغ للدارسين تسميتها بالأسلوبية الفردية، وفيها ينظر إلى الخطاب بوصفه "أسلوبيات مخالفة لا تنطلق من الجماعة بقدر ما تنطلق من الفرد، وليس من اللغة الاجتماعية بل من اللغة الفردية، ولهذا فالفرد عنده ليس مجبراً على الخضوع لضوابط اللغة الجماعية، بل بتحرره منها يصير مبدعاً لتركيب لغوي جديد يميزه عن غيرة"[٣]، ولهذا فقد اهتمت **الدراسات الأسلوبية** "بتحري الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية"[٤]، ولهذا شأن خاص في دراستنا لخطاب الرواية لما له من قدرة على إخراج خطاب الفرد عبر لغته من السائد إلى المتفرد، ويعدّ مثل هذا الخروج مفتاحاً لإحداث التحول في بنية الخطابات كخطاب الرواية.

---

(١) ميشال زكريا، الألسنية علم اللغة الحديث- المبادىء والأعلام، بيروت- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٥م، ص ٢٦٢ .

(٢) رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، بيروت- عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٧م، ص٨٧.

(٣) اللغة والخطاب، مرجع سابق، ص١٧٠.

(٤) الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص ٢٥.

تغيرات كتلك تستوجب التوجه إلى السيميائية لرصد دورها الذي لعبته في بلورة مفهوم المصطلح، وهي التي عدّته الوعاء الحامل لكل الفعاليات اللغوية وغير اللغوية تأسيساً على فلسفتها الأم المنبثقة من مبدأ" تواصل الرسائل بأنواعها كافة، في حين يقتصر حقل اللسانيات على تواصل الرسائل اللفظية"[١]، الأمر الكفيل بجعل توسيع مُشْتملات الخطاب ونطاق فاعليته توسيعاً لمفهومه، على افتراض أننا بهذه الوسيلة ربما أوجدنا حلاً لقضية لسانية أدركها دي سوسير منذ البواكير الأولى لعلم اللغة الحديث، مفادها أن"كلامية اللغة لا تفي بكل أنظمة الاتصال الاجتماعية"[٢]، وكان أن تنبأ بدرس العلاماتية أو علم العلامات ليحقق عن طريق العلامات شمولية الإبلاغ الجماعي، فتحدد رؤيتها للخطاب في اتجاهين:

الاتجاه الأول: اتجاه يدعو للالتفات إلى تواصل من نوع آخر يتجاوز ذلك التواصل اللساني المعهود إلى ما يمكن أن نطلق عليه التواصل غير اللساني[٣]، وهو ما اشتمل على عدد وافر من مظاهر التعبير الإشارية سواء أكانت رسائلها لفظية أو إيمائية أو صورية أو كتابية، وذلك أمر ينتمي إليه بجدارة مجال بحثنا نظراً

---

(١) رومان جاكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم وحسن ناظم، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٢م، ص٥٨.

(٢) عبد الرحمن عبد السلام محمود، تعالقات الخطاب السردية والمقالية، القاهرة. مركز الحضارة العربية، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢٦.

(٣) التواصل غير اللساني: هو القسم الثاني من أقسام التواصل السيميائي، أو سيمياء التواصل وتقوم رؤية أنصاره. من مثل أوستين وفنجنشتاين ومارتينيه. على أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال، المدلول، والقصد، وإذا كان التواصلاللساني في معزى هذه النظرية يقوم على الفعل الكلامي البحت، فإن التواصل غير اللساني هو كما يسميه بويزس Poesis " لغات غير اللغات المعتادة، ويصنفه حسب معايير ثلاثة: معيار الإشارية النسقية، حين تكون العلامات ثابتة ودائمة كدوائر ومستطيلات ومثلثات، وعلامات السير، ثم معيار الإشارية اللانسقية حين تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة على عكس المعيار السابق، كالملصقات الدعائية المختلفة التي تستعمل الشكل واللون قصد إثارة انتباه المستهلك إلى نوع خاص من البضائع، ثم معيار الإشارية التي لمعنى مؤشرها علاقة جوهرية بشكلها، كالشعارات الصغيرة التي ترسم عليها مثلا قبعة أو مظلة ثم تعلن على واجهات المتاجر دليلا على ما يوجد فيها من البضائع" (انظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت . المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٦م، ص٨٤ـ٨٧ـ٩٢).

للإفادة الكبيرة التي أظهرها الخطاب الروائي النسائي السعودي في بعض نماذجه من مظاهر التعبير تلك، باشتغاله على الايقونات التي تظهر على صفحات الأغلفة أو داخل متون النصوص أو في صور ترقيم الفصول أو على مساحات البياض، وقد ترجمت السيميائية هذا التوجه عملياً بإضافتها إلى الخطاب قدرته الفائقة على إنتاج مجموعة دالة، تأتي في أشكال عديدة، وتتنوع عبر اللفظي والصوري، وهي في مجمل الخطاب عبارة عن علامات حاملة للدلالة على حد رأي الجيرداس جوليان جريماس Algirdas Julien Greimas.

بالتالي نرى في السيميائية وسعّت من مساحة الخطاب برفضها تجاوز تلك العلامات الصورية أو القفز عليها، وإن حدث هذا فهو في نظرها تقليص لمساحة الخطاب وحصر لحدوده الشاسعة في نظام لغوي مجرد فحسب، وهي التي تسعى لجعل الخطاب مرتبطا بالرسالة لا الكلام، اعتقاداً منها بأن ذلك كفيل "بفك لغز الأنظمة الاتصالية كلها دون استثناء مما يكفل شمولية ضرورية لعلمنة الخطاب، ويمنحه مرونة تمكنه من تحليل طغيان الأنظمة الاتصالية الصورية بخاصة"[١]، ولا شك أن هذا الانفتاح سيفيد كثيراً في قياس التحولات إن وجدت، تبعاً لما لوحظ من استثمار الروائيات السعوديات لتلك الأنظمة التعبيرية كاستثمار اللوحات التشكيلية أو الأشكال الهندسيةأو الألوان أو الخطوط وخلاف ذلك.

الاتجاه الثاني: ويمثل في وجهة نظرنا قفزة علمية نوعية لمفهوم الخطاب، ففيه يتجاوز الخطاب حدوده الداخلية ويلتحم خارجياً مع العلوم الأخرى، استجابة لما نادى به المنادون ومطالباتهم المستمرة بالنظر إلى الخطاب بوصفه فعالية تواصلية يتحدد شكلها بواسطةغاية اجتماعية[٢]، حتى أن رومان جاكوبسن Roman Jakobson نفى نفياً قاطعاً " أن يتمكن دارس الفن اللفظي من تناوله خارج

(١) تعالقات الخطاب السردية والمقالية، مرجع سابق، ص٣٠ .

(٢) تعالقات الخطاب السردية والمقالية، مرجع سابق، ص٢٨ .

منظور تواصلي"[1]، والتواصل المقصود هنا لا يمكننا اختزاله فيما ذهب إليه بنفنست حين ترجمه إلى مقصدية تأثير منتج الخطاب في متلقية، كما لا يمكننا وقفه على التواصل في حدود استعمالنا لقدراتنا اللغوية مع الآخر، إنما هو تواصل متجاوز لحدوده الداخلية إلى ما هو خارج تلك الحدود، تواصل يستمد طاقاته من ربطه بسياق إنتاجه، وهو ما أوصت به مناهج علمية عدة: منها التداولية والنحو الوظيفي واللسانيات الاجتماعية وتحليل الخطاب.

نقطة استراتيجية أن يعتبر الخطاب فعلا تواصلياً اجتماعياً محضاً، يمتزج فيه الأداء اللغوي المحض بالحمولات الفكرية على مختلف توجهاتها، وهو ما أحال الخطاب ـ ومنه الأدبي ـ ميداناً للتنوع والاختلاف، على اعتبار أن النتاج الإبداعي يستحيل أنتتولد عنه خطابات غير متمايزة في استعمالاتها للغة، حتى وإن انطلقت من أرضية مشتركة، مفادها أننا ـ كبشر ـ نمتلك ذات الكفاءة اللغوية،ثم إنه من المستحيل أيضاً ـ أن تتخذ تلك الخطابات المواقع الفكرية نفسها فيما تبثهإلينا من رسائل، وفي كلا الجانبين نحن حيال ممارسة للخطاب "تجري تداولياً في السياق، مما يحول دون ثبات سماتها، فالمرسل متجدد وكذلك المرسل إليه، كما أن عناصر السياق الأخرى متغيرة دوما مما يمنح كلا منها صبغته التداولية"[2].

بمعنى أن الخطاب إن اعتبرناه تواصلياً فلكونه موصلاً حقيقياً للخبرات والمعارف والأفكار، وإن عددناه تفاعلياً فلكونه معززاً لحدث التواصل، أما وصفه بالتداولي فلتولده عبر أحداث تاريخية ونفسية واجتماعية ولغوية، وهذا في مجمله انفتاح لمفهوم الخطاب يستدعي الاتجاه الثالث، وهو الاتجاه الفلسفي الذي وضعه ميشيل فوكو Michel Foucault، وفيه وجدت الدراسة ما يلبي حاجتها باتخاذه

---

(١) الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية ـ مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسن، بيروت ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٥.

(٢) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب ـ مقاربة لغوية تداولية، بيروت ـ دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٤٠.

واحدا من آلياتها للنظر في خطاب الرواية النسائية السعودية.

بدايةً لا يخرج الخطاب عند ميشيل **فوكو** عن كونه منطوقا، أو مجالا عاما للمنطوقات، بيد أنها منطوقات غير منبتة الصلة عن بعضها البعض، لتشكل كل مجموعة منطوقات فيما بينها أسماها **ميشيل فوكو** بـ**التشكيلة الخطابية**[1]، وهي "المنظومة العبارية العامة التي تحكم مجموع الإنجازات اللفظية"[2]، ونحسب ـ من حيث المبتدأ ـ أن هذه المنظومات تشكل بمفهومها عموداً فقرياً في تناولنا للخطاب الروائي النسائي السعودي، حيث ينطلق البحث من فكرتها في تقسيمه خطاب الرواية إلى مراحل ثلاث، بحيث يكون لكل مرحلة منها تشكيلتها الخطابية الخاصة بها، التي تدل على مجموعات الملفوظات المردودة إلى نظام واحد من القواعد المحددة تاريخيا[3]، وفي الوقت نفسه فإن هذه التشكيلات الثلاث تنتظم في إطار عام نسميها التشكيلة الخطابية الكبرى لمجمل ما أنتجته الروائية السعودية.

والواقع أن التشكيلات الخطابية تمنح محلل الخطاب ومتتبع متغيراته آلية ناجعة للكشف عن تحولات أي تشكيلة خطابية محددة، تحولات المواضيع والعمليات والمفاهيم والنظريات، وتتحدد هذه الآلية من كون "وصف العبارات والكيفية التي ينتظم بها المستوى العباري يقود إلى تميز **التشكيلات الخطابية** وتفردها"[4].

إن تتبع مسار الخطاب عبر تشكيلاته " تتبعٌ لمختلف الكيفيات التي يعمل

---

(١) "تعتبر التشكيلة الخطابية من المعايير الثلاثة الخاصة بتحليل الخطاب بالإضافة إلى الأفق، أو العتبة، والترابط" (انظر: الزواوي بغوره، الفلسفة واللغة ـ نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، بيروت ـ دار الطليعة، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٦١).

(٢) ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٣م ص ١٠٧..

(٣) دومينيك مانغينيو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، بيروت ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨م، ص٦١.

(٤) حفريات المعرفة، مرجع سابق، ص١٠٨.

بهـا الخطاب في حقبة تاريخية معينة، أو- بتعبير آخر- كيف يشتغل خطاب معيّن في مرحلـة معيّنة"[1]، وهو مفهوم تعمق الوعي به مـع بيشو Besho الذي افترض "أن كل تشكيلـة أوعدة تشكيـلات خطابية مترابطة تحدد ما يمكـن أو يجب أن يقال.. انطلاقـا من موقف محـدد، في صلب ظرف معـين"[2]، ومثل هـذه الفرضية تبني عليهـا الدراسة رؤيتها لتشكيلات الخطاب الروائـي النسائي السعودي عبر سمات وحيل وتوجهات خطاب كل تشكيلة، ثم بالانتهاء إلى ما يجمـع التشكيلات عامة وما يجمـع بينها من تماثلات وينافر بينها من اختلافـات تتحدد التغيرات والتحولات، فالخطابات تتغير معانيها تماماً كـ" الكلمات التي تتغير معانيها بانتقالها من تشكيلة إلى أخـرى"[3]، أو بحسـب المنهجيـة المقرة من قبل ميشـيل **فوكـو**" بأن الخطاب يمثـل لغوياً البنية الثقافية لتلك الحقبة أو ذلـك العصر"[4]، على افتراض أن لكل حقبة تاريخية تشكيلتها الخطابية الخاصة الممثلة لحقيقتها التاريخية.

بـل قـد يحـدث أن تتصـارع الخطابـات في الحقبة نفسهـا إذا مـا سعت التشكيـلات الخطابية المختلفـة لفرضـ أيديولوجياتها، فيسعـى كل توجه لفرض وجـوده وكسب مؤيديه، وهـذا الصراع الدائم هـو الذي وجه ميشـيل **فوكو** لوسم الخطـاب بسمة السلطـة[5]، تبعا لما يحويه مـن آليات سلطوية تمكنـه من الهيمنة كمـا تمكنه من إنتاج ممارسات خاصة به، أو لنقل بشـيء من التفصيل: إن سُلطة الخطاب مستمدة من قدرته الكلية الشمولية[6] على ممارسة فعل (القوة/القدرة)

---

(١) الفلسفة واللغة، مرجع سابق، ص١٥١.

(٢) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ٦١ .

(٣) المرجع السابق، ص٦٢ .

(٤) الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، مرجع سابق، ص١٠٦ .

(٥) "السُلطة في اللغة القدرة والقوة على الشيء، والسُلطان الذي يكون للإنسان على غيره...، وجمع السُلطة سُلطـات، وهـي الأجهـزة الاجتماعية التي تمارسـ السُلطة كالسُلطـات السياسية والسُلطـات التربوية والسُلطات القضائية وغيرها" (انظر: عبد العزيز العيادي، ميشيل فوكو المعرفة والسلطة، بيروت- مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م، ص٤٣).

(٦) المقصـود بالكليـة والشموليـة أي: "كونهـا موجـودة في كل مـكان في حياتنـا وتتخلـل مجمـوع البنيات المعرفية" (انظر: الخطاب والنص، مرجع سابق، ص١٩٥)

التي تملي شروطها على مُتداوليه في حقل معين، سواء أكانت هذه القوة سياسية أم اقتصادية أم فنية أم علمية، كما يستمدها أيضا من طبيعة الخطاب نفسه بوصفه عنفا نمارسه على الأشياء التي نتخاطب حولها"[1].

هذا الطابع السُلطوي للخطاب يحمل في داخله قدرة مزدوجة قد تُعلي من شأن خطاب ما وقد تسهم في سقوطه أيضا، وهي أيضا تحيله إلى قوة جاذبة يسعى الجميع للقبض على نواصيها، وكأن الخطاب هو"ما نصارع من أجله، وما نصارع به، وهو السُلطة التي نحاول الاستيلاء عليها جميعا"[2]، وتلك قضية على جانب كبير من الأهمية كونها توقظ في دواخلنا الرغبة الجامحة لإنتاج خطاباتنا الخاصة، والدخول بها في صراع مستميت رغبة في الحفاظ عليها متصدّرة للخطابات المنتجة في التشكيلات الخطابية الأخرى، وبالتأكيد لا يخلو الخطاب الأدبي، ومايلحق به من تفريعات كا**لخطاب الروائي**، و**الخطاب القصصي**، و**الشعري**، و**المسرحي من** رغبة البحث عن وجود له، أو رغبة فرض مقولاته، ولهذا سنخرج من المفهوم العام للخطاب إلى خصوصية **الخطاب الأدبي** ومنه إلى **الروائي** في وقفات موجزة.

---

(١) الخطاب والنص، مرجع سابق، ص٩٢.

(٢) ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، الجزائر - دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٧م، ص٩.

٢

مفهوم الخطاب الأدبي

اشرنا فيما سبق إلى قدرة الخطاب الهائلة على التشكل عبر مجالات معرفية عديدة بحيث يصبح لدينا **خطاب سياسي وخطاب تاريخي وخطاب ديني وأدبي** وغير ذلك، ناهيك عن إمكانية تعدد خطابات المجال الواحد، كأن ينطوي تحت إطار **الخطاب الأدبي** خطاب للشعر وخطاب للنثر، أو أن يكون لخطاب النثر - أيضا - خطاباته المنبثقة عنه: **كالخطاب القصصي، والخطاب الروائي**، وهو موضع النظر في دراستنا، وسنلج إلى مصطلحه عبر مفهوم **الخطاب الأدبي**.

ليس الأدب سوى معالجة خاصة للغة، وبالتالي فإن الخطاب الأدبي عامة سعي لاستثمار اللغة بإمكاناتها المختلفة على وجه مغاير لاستعمالاتها النفعية كاستعمالها في حياتنا اليومية أو في منجزاتنا العلمية فإذا غايرت هذا وذاك غدت "فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها"(١).

وللوصول إلى خصوصية كتلك في استعمالنا للغة، والتي تخوّل لنا تسمية إنجاز لغوي ما بالخطاب الأدبي، سنعمد إلى تحديد الاشتراطات اللازمة لذلك: وأولها "الانزياح عن اللغة التعاملية اليومية والتخلق بأخلاق الجمال والأسلوب والبنية وامتلاك وظائف متنوعة تجعل منه خطابا أدبيا"(٢) تتفوق فيه اللغة الأدبية على اللغة المعيارية، أو لغة العلم والأحداث اليومية، والتجارب والعمل والصحافة، التي

---

(١) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، جدة - النادي الأدبي الثقافي، ط١، ١٩٨٥م، ص ٦ .

(٢) الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص ٥٧ .

تفارق لغة الأدب في سمات مغايرة، فلغة الأدب من سماتها المجازية والاستعارية والغموض والتجسيد والحيوية بينما تتسم لغة العلم بكونها رموزا مجردة ميتة تقدم المعرفة تقديما مباشرا[1]، ثم أن وظيفتها التي تتبوأ مكان الصدارة - على حد رأي جان مكاروفسكي Jan Mukarowsky- هي التوصيلية، أما اللغة الأدبية وهي المقابلة لها فيراها" تقوم على الخروج على معايير هذه اللغة، بل تكسيرها والتمرد عليها، ويطلق على هذه اللغة الثانية: اللغة الشعرية، اللغةالأولى نفعية مباشرة، والثانية فنية ملتوية، الأولى تواصلية، والثانية إنشائية"[2].

هذه الرؤية الشكلانية من جان موكاروفسكي أكدها شكلاني آخر بجعله الذات أساساً لأحداث هذا التحول من العادي إلى الأدبي، فالذات المتكلمة إن استعملت اللغة بهدف علمي صرف - أي للتوصيل - فالمسألة تتعلق بنظام اللغة اليومية حيث لا يكون للمكونات اللسانية أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى، وهي موجودة بالفعل، حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية - مع أنه لا يختفي تماماً - فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة"[3]، ونحسب أن تلك القيمة المستقلة التي يقر بها ليف ياكوبنسكي LevJakubinkij هي في واقعها الخطاب الأدبي.

الانزياح كشرط أول يلزمه جرأة في توسيع نطاق اللغة بإعادة تشكيل خصائصها وفي سبل استعمالنا لتلك الخصائص، وكأننا بهذا نعمل على تحريك قاعدية ومفردات اللغة عن حيّز ثباتها إلى حيّز جديد تتمرد فيه اللغة على ذاتها، فتصنع" نسيجا هائلا متمردا عن قيود المران والتواضع"[4] على حد قول جوليا

(١) إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، عمان - دار المسيرة، ط٣، ٢٠٠١م، ص٧٩.

(٢) عبدالرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، القاهرة - مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٢٦ .

(٣) تزيفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢م، ص ٣٧ .

(٤) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، الدار البيضاء - دار توبقال للنشر والتوزيع، ط١،١٩٩١م، ص٦١.

كريستفيا Julia kristeva في إشارتها إلى ملكة الهدم، كملكة يُفترض وجودها لدى الأديب، بحيث يعمل على تقويض عاداتنا اللغوية عن بكرة أبيها، وهنا يصبح الهدم - بحسب كريستيفيا - هدماً بنّاءً، أي "بناء يوهم في ظاهره بالهدم، لأنه ينقل اللغة إلى استعمالات غير عادية"[(١)]، وصانع هذا البناء إنما يخلق لغة من لغة، وينطلق في توليده له من "لغة موجودة يبعث فيها لغة أخرى وليده هي لغة الأثر الفني"[(٢)].

وبذلك فتأسيسنا للخطاب الأدبي قائم على فرضية تحول اللغة من وصفية إلى أخرى، إذا ما تبنينا رؤية أصحاب كتاب البلاغة العامة في قولهم: "لا شيء يخلق، ولا شيء يفنى، وكل موجود متحول، فالخطاب الأدبي تحويل لموجود"[(٣)]، "وهو تحول فني يحدث للقول فينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي"[(٤)].

كشرط ثان، نلحظ اشتراط الدارسين لتلك الخاصية المميزة للخطاب الأدبي حال تحوله عن لغة الخطابات اليومية، وهي أن يحدث الهدم أثراً جمالياً، وهذا الاشتراط يتنوع في مسمياته ويتحد في ماهيته، فإذا كان أثراً جمالياً في رؤية الغذامي أو أثراً فنياً عند آخر، فهو بحسب موريس جان لوفيفM.J.Lefebve الشفرة البلاغية، أي تلك الشفرة التي تتخذ مع الخطاب الأدبي خصوصية تنطلق من استعمال الأدب استعمالاً خاصاً للغة، ولنا أن نوسع من هذا الاشتراط ليكون امتيازاً للخطاب الأدبي على نحو ما سنبينه في الفقرة التالية.

الأدبية أو قانون أدبية الأدب هي موضع الدراسة في العلم الأدبي لا في الأدب نفسه، والمقصود بها أنساق الأساليب اللغوية التي تحدد الخطاب الأدبي"[(٥)]. فعند

---

(١) نوري سعودي أبوزيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، القاهرة - مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٧.

(٢) مجلة الموقف الأدبي، أسماء أحمد معيكل، " الخطاب العقائدي والخطاب الفني"، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، عدد٣٦٠، السنة الثلاثون، نيسان ٢٠٠١م، ص٢٨.

(٣) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس- الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢م، ص١١٧ .

(٤) الخطيئة والتفكير، مرجع سابق، ص٨ .

(٥) ستيوارت سيم وبورين فان لوون، النظرية النقدية، ترجمة جمال الجزيري، القاهرة - المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٦٨ .

تزيفيتان تـودوروف Tzvetan Todorov" ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعريـات، إنمـا الذي نستنطقـه هو خصائص هـذا الخطاب النوعـي الذي هو الخطاب الأدبـي[1]، ويسير من ورائه جيرار جينيت Gerard Genetle فيخصّ علم الأدب بكونه" النظرية العامة للأشكال الأدبية وليس الشكل الأدبي إلا الخصائص النوعية التي لا يمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب"[2].

يقـف وراء هذه المكونات مكون رئيسي لوجـوده ضرورة ملحة في تشكيل مفهوم الخطـاب الأدبي على وجه الخصوص وهو ارتبـاط الخطاب الأدبي بقصدية إنتاج الخطـاب، فيكـون بفضل تلـك القصـدية " خطـاباً موجهاً، إنــه وهو يختلف عن اللغة لا يتطور اعتباطيا، الأدب ليس ضد اللغة، وإنما هو لغة أخرى معبرة ومنحرفة عن اللغة"[3]، وهو في الوقت نفسه. " صياغة مقصودة لذاتها، ولغته تتميز عن لغة الخطاب العـادي، أو النفعي فهو صوغ اللغة عن وعـي وإدراك"[4]، وذلك يضاعف المسؤوليـة الملقـاة علـى عاتق منتجي الخطـاب الأدبي مـن جهـة، ومسئولية ذلك الخطاب في حضوره وتأثيره من جهة ثانية.

والمفهـوم الـذي ننتهي عنده هـو أن الخطـاب الأدبي كيان متفـرد يتخلق عبر لغتـه الخاصة، وتحقق هذه الخصوصية للغته عـبر آلية محددة المعالم، هي تحويل اللغـة من طبيعتها الأصل إلى لغة جديـدة، يمتزج فيها الفني والجمالي والتأثيري، وتظهر في أُطر وأجناس عديدة كجنس الرواية الذي يتكفل بإنتاج الخطاب الموسوم بالروائي وهو مدار حديثنا اللاحق.

---

(١) جـيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخـرون، القاهرة ـ المشروع القومي للترجمة، ط٢، ٢٠٠٠م، ص١٦.

(٢) مجلـة الراوي، لطف الله الشملي، "تحليل الخطاب الروائي ـ المفاهيم والتشاكلات"، عدد ١٧، أغسطس ٢٠٠٧م، جدة ـ النادي الأدبي الثقافي، ص٨.

(٣) فانســان جـوف، الأدب عند رولان بـارت، ترجمة عبدالرحمن بوعلـي، اللاذقية ـ دار الحـوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤م، ص٥١ .

(٤) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١١٧.

٣

مفهوم الخطاب الروائي

من الخطاب الأدبي عامة يستمد الخطاب الروائي مرجعيته، ويستمد من السرديات خاصة هويته، ويقف جنباً إلى جنب في هذا الحكم مع عدد من الأنواع التي تشابهت حدّ التداخل فهناك **الخطاب السردي**[١]،**والخطاب الحكائي**[٢]، **والخطاب القصصي**[٣]، **الخطاب التخييلي**[٤]، **وخطاب الحكاية، والخطاب**

---

(١) يشير محمد عزام في إحدى دراساته إلى الخطاب السردي، ويؤكد على هذا المصطلح حتى وإن كان مجاله الرواية، فيقول: " تطمح هذه الدراسة إلى البحث في مكونات الخطاب الروائي الجديد... كما تطمح إلى استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح من السرديات التي يعمل الباحثون على بلورتها لتصبح اتجاها متميزا في تحليل الخطاب السردي" (انظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٥م، ص٥)، وكذلك دراسة لـ عزام صبري حافظ الذي آثر فيها استخدام الخطاب السردي" باعتباره - حسبما يرى - مصطلحاً أوسع من المصطلحات التجنيسية المختلفة من قصة أو رواية أو مسرحية، (انظر: عزام صبري حافظ، تكوين الخطاب السردي العربي، ترجمة أحمد بوحسن، الدار البيضاء - دار القرويين، ط١، ٢٠٠٢م، ص٥).

(٢) التداخل بين الخطاب الروائي والخطاب الحكائي في الدراسات المعنية بالرواية يتشكل عبر دراسة لـ سعيد يقطين وفيها يقول: الأولى أن نتحدث عن الخطاب الحكائي أو السردي بدل الحديث عن الخطاب الروائي لسبب بسيط، هو أن التحليلات التي سنقوم بقراءتها أجريت على خطابات تقوم أساساً على الحكي، ومنه تستمد طابعها الحكائي (قصص قصيرة، روايات، حكايات أسطورية)، لذا فحديثنا عن الخطاب الروائي يأتي انطلاقا من المتن الذي سنشتغل عليه، فالحكي في الرواية يُقَدَّمُ لنا من خلال السرد، أي أن هناك راوياً يتكلف عبر السرد - كفعل - بإرسال الحكي" (انظر: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، من ص٢٧ حتى ص٤٧).

(٣) تتدرج دراسة محمد الخبو تحت مصطلح الخطاب القصصي، ومبرراته لاستخدام هذه التسمية نوجزها في قوله: " إن الإلحاح على استخدام مصطلح الخطاب القصصي لدى أصحابه - يرجع في تقديرنا - إلى ما لحق مصطلح الخطاب الروائي عند بعض مستعمليه من مفاهيم وسّعت نطاق الرواية، فجعلتها حيزاً لأفكار الفئات الاجتماعية المتضاربة، ولهجاتها المتعددة... ثم إن استعمال مصطلح الخطاب القصصي لدى فئة من علماء القصص يرجع إلى تجنبهم إجراء الخطاب الروائي مصطلحا التبس بالنظر في المحمول الإيديولوجي.." (انظر: محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صفاقس - صامد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٦).

(٤) الخطاب التخييلي: هو مصطلح ركّز أصحابه على جانب أساسي في القصة، وهو التخييل، إلا أن هذا المصطلح غير دقيق إذ التخيل قد يتسع لأجناس أخرى مثل المسرح الذي هو أيضا ضرب من التخيل .. وممن استخدموا ذلك المصطلح فعرفوا الخطاب المرتبط بالسرد بالأثر التخييلي" (نظر: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص٣٦).

القصصي الروائي، **وخطاب القصة الروائية**[1] .. وما إلى ذلك، علماً بأن هذه الدراسة ترتضي مصطلح الخطاب الروائي[2] وتعمل وفق نطاقه.

من ثنائية المتن الحكائي، والمبنى الحكائي ننطلق لبلورة مفهوم المصطلح، حيث أكدت الدراسات الشكلانية على ضرورة الفصل بين مجال الحكايةوطريقة عرضها، فحدّدَ بوريس توماشيفسكي Boris Tomashevsky للمتن الحكائي: "مجموعة الأحداث المتعلقة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، والمبنى الحكائي فتتركز مسؤوليته في الكيفية، أو الطريقة، أو النظام، الذي تتجلى بهتلك الأحداث في العمل، مع ما يتبعها من معلومات وإشارات بعينها"[3].

وتركت هذه الخطوة أثرابالغا على الدّراسات اللاحقة، فـ **تزيفيتان تودوروف** استعار هذا التمييز ليبني تصوره الخاص في سياق قراءته البنيوية للقصة مميزاً بين مستويين "الأول القصة بوصفها **نظاماً حكائياً**، والثاني بوصفه **نظاماً خطابياً**"[4]، واعتبر الثاني مكمنَ الخطاب وحيزَ تشكله عبر الطريقة التي بها يتم تقديم نظام القصة، واصفاً هذه الآلية بـ "المجال الملفوظي المحدد عبر النص المكتوب، الذي يرسله راو أو سارد، يقوم بتوجيهه إلى متلق"[5].

---

(١) الخطاب القصصي الروائي: منطلق هذا المصطلح هو جعل الخطاب القصصي الروائي مادةً له، كونه يجعل القصة هي المرجع لكل خطاب يحمل بين طياته قصة، فيصير لدينا خطاب القصة الروائية، وخطاب القصة القصصية، وخطاب القصة الأسطورية .. وهكذا.

(٢) نصطفي الخطاب الروائي مرتكزاً لدراسته للأسباب التالية:
أ ـ أن فن الرواية بماله من خصوصية من بين فنون السرد هو مجال الاشتغال.
ب ـ أن الدراسة تعنى بكل ما يصنع لخطاب الرواية حالة من التفرد من بين الخطابات السردية عامة.
ج ـ أن توجهها للخطاب الروائي ـ وبحسب الدراسات السردية الحديثة ـ هو توجه للجانب الأهم في مكونات العمل الروائي، كون الخطاب هو الذي يضطلع بعرض أحداث الحكاية ويبني الكيفية المناسبة لتقديمها.

(٣) نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس، مرجع سابق، ص١ .

(٤) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دمشق ـ اتحاد الكتاب العرب، د.ط ، ٢٠٠٨م، ص٨٤ .

(٥) المرجع السابق، ص٨٤ .

إذن الكيفية التي تعرض القصة من خلالها هي العملية التي تبلور الخطاب وتظهره وتعطيه مكانته الكبيرة في السرد ولأسباب عديدة: أولها ما يقر به تودوروف بأننا نتبين من خلاله "كل مظهر من مظاهر القصة: زمانها، رؤيتها، طريقتها، بالإضافة إلى زمن الخطاب نفسه ورؤيته وطريقته"[(١)]، وثانيها ما أكده

جيرار جينيت بقوله: "ليست الأحداث المحكية/ القصة هي ما يهم الباحث، ولكن الطريقة التي بواسطتها يجعل الراوي القارىء يتعرف تلك الأحداث الخطاب"[(٢)]، وهنا نلتقط قوة العلاقة بين القصة وخطابها، فثمة تلازم قوي يجعل الخطاب غير معتبر في ذاته وإنما في علاقته بالحكاية التي تسمه فيكون بها خطاباً روائياً[(٣)]، بل إن هذا الأمر دفع جينيت للاختلاف مع البوطيقيا الكلاسيكية[(٤)]، موجهاً إليها النقد للاختزال الذي حصرت نفسها فيه، حين "انصبت أساساً على القصة .. دون كبير اهتمام بالطريقة التي تُروى بها"[(٥)].

ولم يكتف جينيت بتوجيه النقد بل عمل على بلورة المفهوم الذي يتبناه للطريقة أو الكيفية واقعا، واعتبرها متكونة من الوسائل أو المستويات القولية أو الملفوظات والتي تمثل ذلك "المستوى القولي الملفوظ أو المكتوب الذي يستخدم لاستحضار القصة أو تشييدها"[(٦)].

واهتم جيرالد بيرنس Gerald Berns في معجمه السردي بالفصل بين جانب القصة وجانب الخطاب، أو بحسب تعبيره الخاص: كيف السردي في مقابل

---

(١) السرد في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص٥٨.

(٢) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٣م، ص١٧١ .

(٣) انظر: الخطاب القصصي، مرجع سابق، ص٤٩ .

(٤) يقصد جيرار جينيت " البوطيقيا الكلاسيكية مع أرسطو وأفلاطون والتي تختزل مجال الأدب التمثيلي بجعله مقتصراً على المحاكاة "(انظر: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٣١).

(٥) المرجع السابق، ص٣١ .

(٦) جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م. ص١٦ .

ماذا، لتصبح "القصة كنقيض للعملية السردية أو الخطاب، ويعني مستوى التعبير في السرد كنقيض لمستوى مضمونه أو القصة"(١).

وللجهود الدراسية العربية إسهامها في صوغ تعريفات خاصة للخطاب الروائي، كـ **سعيد يقطين** الذي رأى أن إطاراً عاماً ينتمي الخطاب إليه، أسماه: **سرديات خطاب الرواية**، الذي يسنح الاشتغال ضمن حدوده بالعثور على خطاب الرواية، فعدّه "طريقة الحكي التي تعطي للقصة تركيبها، أو نحويتها"(٢)، ولهذا لا نراه مهتماً بالمتن الحكائي، بل بمكونات الخطاب وهي عنده ثلاثة: **الزمن، الصيغة، الرؤية السردية**. ويقطين إذ يقر بأن ثمة مكونات تنتج الخطاب الروائي فإن توجه **عبدالله إبراهيم** يتقصد تأكيد عمق العلاقة بين ثنائية الخطاب والحكاية أو مستوى الأقوال والأفعال، فالمادة الحكائية ما هي إلا متن مصوغ صوغاً سردياً، وهذا المتن إنما هو خلاصة التماهي بين العناصر الفنية الأساسية، وهي: **الحدث، الشخصية،الخلفية الزمانية، المكانية** بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها على شكل كتلة متجانسة مصاغة صوغاً فنياً"(٣).

وتتوسع التعابير في وصف الخطاب إلى حد جعله "مجموع التقنيات والحيل الفنية المستخدمة في عرض الحكاية .. أو هو التشكيل الأسلوبي الجمالي للمادة الحكائية"(٤).

من المهم بالنسبة لهذه الدراسة البحث في علاقة الخطاب الروائي بمجتمعه المنتج في حضنه، بعد أن تَنَبّه ميخائيل باختين Mikhail Bakhtineإلى هوة سحيقة،

(١) جيرالد بيرنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة ـ المشروع القومي للترجمة، د.ط، ٢٠٠٣م، ص٦٢ـ ٨٤ .

(٢) تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٥٠.

(٣) عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م، ص ١٠٥ .

(٤) كـ دراسة لـ عبدالرحمن عبدالسلام التي جعلت من الحيل الفنية أساساً من أساسيات صوغ الخطاب، لقدرة تلك الحيل على أحداث تحول فيه. (انظر: تعالقات الخطاب السردية والمقالية، مرجع سابق، ص٣٥).

تركها الشكلانيون بين الخطاب والمجتمع، فانبرى لمعالجتها بطرح مفهمة جديدة للخطاب الروائي هي عدّه دراسة لعمليات التلفظ اللغوي في سياقات أدائها الاجتماعي، وهي رؤية يرتضيها الباحث، ويسعى لتقصيها في نماذجه المدروسة على أساس أن السياق الاجتماعي جزء لا ينفصل عن أي فعل لغوي، ومنه خطاب الرواية الذي ينضوي فيه كل تلفظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتاً منشئة (متلفظة) تتواصل مع الغير، كما يتضمن أفق الاستقبال الذي يعني القيم السابقة للمستمع والتجسد التاريخي للغة بوصفها فضاءً أيديولوجياً تؤسسه، أو تتفاعل فيه - متقاربة أو متضارعة - كل الخطابات الموجودة بوصفها ظواهر اجتماعية[1].

الربط بين الخطاب ومحيطه يأتي من صيرورة حركة المجتمعات البشرية الدائبة كحركة المجتمع السعودي وتحولات أوضاعه، وهو ما نلمسه في مسح أجراه الباحث بصورة مبدئية، أوضحت نتائجه مدى مصداقية الأثر الذي تتركه مثل تلك التحولات على الجانب الإبداعي الروائي في المراحل المفترضة لهذه الدراسة، لذا نتبنى رؤية **باختين** وفرضيته التي تنطلق من اشتغال اللغة "بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية، وتعبيراً عن رؤاهم الفكرية، وبالتالي تتخلى اللغة عن شفافيتها وحيادها، لتتشكل وتتلون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها"[2].

أما المفهوم الذي ننتهي عنده لمصطلح **الخطاب الروائي** فلا يخرج عن كونه خطاباً سردياً مضماره الرواية، يقوم منتجه بممارسة خطابية قائمة على توليف منظومة لغوية وفكرية، يؤدي من خلالها مهمة محددة يتوجب عليه القيام بها، وهي التوليفة بين عناصر العمل الروائي وفق طريقة معينة يتبناها الروائي ليقدم مادة القصة الخام، قاصداً - في الوقت نفسه - تحقيق الانسجام والاتساق بين هذه

---

(١) انظر: عبدالعزيز حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي - دراسة أسلوبية، القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٥م، ص٥٠-٥١.

(٢) في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص٢٧.

العناصر وصولا إلى صيغة خطاب معينة قد تتشابه وقد تتنافر مع الخطابات المحايثة لها أو السابقة عليها.

نحسب أن القدرة في تشكيل الخطاب بالتوليف بين العناصر المختلفة هي فرس الرهان القادر على إظهار التباين فيما تنتجه الروايات من خطاب، كما أن التباين آلية من آليات إحداث تحول فيالمستويات الفنية للرواية من جانب، وفي سمات خطابها وحيله وتوجهاته وأثره في متلقيه من جانب آخر، لذا ينبغي أن تكتمل دائرة المصطلحات بالوقوف على مفهوم مصطلح التحول وتحولات الخطاب.

٤

مفهوم التحول وتحولات الخطاب

يمتلك الخطاب ديمومة الحضور في المجتمعات الإنسانية عامة، فلكل مجتمع خطابه العام المتفرع إلى خطابات نوعية تستمد وقودها من التشكيلات المتنوعة للظروف الاجتماعية والثقافية والتاريخية المحيطة به، بحيث لا تجعل منه خطاباً متحرراً في حدود التنوع والتعدد فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى قبوله لقانون التحول عن صورته السائدة التي اعتادت عليها التصورات الذهنية، وهي مرونة يمتلكها الخطاب لأنها تجنح به إلى" البعد عن الدلالة الثابتة وإلى التغير وفق تغير المؤسسات والمصالح"(١)، وما يحيط به من تغيرات اجتماعية(٢).

ما سجلته حياة الخطابات من تحولات دفع بعض الدارسين لعد قانون التحول استراتيجية ثابتة في حياة الخطابات عامة، وتطرف البعض بالنظر إلى التحول لا بوصفه تطوراً طبيعياً متوقع الحدوث بل بِعَدّ أي قطيعة يصاب بها الخطاب "تحولات جذرية لا تطورات"(٣) اعتيادية، ولودفيغ فينجنشتاين Ludwig Wittgenstein واحد من هؤلاء الدارسين.

لم نشر إلى هذا من أجل تعميم هذه الرؤية المتطرفة فيما هي بصدد مقاربته

---

(١) بيان البكري، تأسيس اللسان في خطاب الراوي والرائي والنبوة، دمشق. دار نينوى، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٨.

(٢) التغير الاجتماعي هو كل تحول يحدث في النظم والأنساق الاجتماعية، سواء كان ذلك في البناء أو الوظيفة خلال فترة زمنية محددة، ولما كانت النظم في المجتمع مترابطة ومتداخلة ومتكاملة بنائيا ووظيفيا فإن أي تغير يحدث في ظاهره لابد وأن يؤدي إلى سلسلة من التغيرات الفرعية التي تصيب معظم جوانب الحياة بدرجات متفاوتة" (انظر: دلال محلس استيتية، التغير الاجتماعي والثقافي، عمان - دار وائل، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٩).

(٣) تأسيس اللسان، مرجع سابق، ص٢٥ .

وتمحيصه من نماذج روائية سعودية، بل للتقاطع مع تحولاتها - إن وجدت - برؤية معتدلة تفهم التحول بوصفه " ضربا من التوليد، ينبع من داخل البنية لتحقيق حركية وديناميّة ينتج عنها عدد من البُنى التي تبدو جديدة، مع أنها غير خارجة عن قواعد البنية "[١]، وبوصفه حقيقة قابلة لبلوغ درجة اليقينية والتي مفادها " أن التبدل التام والصلابة التامة - أي الانغلاق في أي مجتمع - معدومان تماماً - حتى في المجتمعات الجامدة ظاهرياً - تحدث حركات من زمرة إلى أخرى، وبين النقطتين - أي التبدل التام والصلابة التامة - توجد جميع الدّرجات المتصلة للأوضاع الوسيطة "[٢].

وكغيره من الخطابات المتوالدة فإن خطاب الرواية النسائية في المملكة العربية السعودية مرشح لأن يكون مُثقلا بديناميكية الاستجابة لتيارات التجديد والتحديث تبعاً لتسارع وتيرة الحركة الاجتماعية الساعية قُدما باتجاه تغيير صورة هذا المجتمع وتشكيل مستقبله تشكيلاً مختلفاً، برغم ما التصقت به من سمات الصرامة والمحافظة[٣].

هذا لكون المجتمع المحافظ هو الأقرب إلى الثبات ومقاومة التغيير بضراوة، فمن مسلماته إذابة شخصية الفرد في الجماعة، وذلك تحدٍ كبير يضع الخطاب الروائي في موضع الحيرة، بين أن يستجيب لسلطة السائد الذي ضرب بأطنابه في تربة هذا المجتمع، فينضوي تحت عباءة اشتراطاته، فلا يُخرج خطابات نماذجه

---

(١) اللسانيات وتحليل النصوص، مرجع سابق، ص٩٣.

(٢) بيار لاروك، الطبقات الاجتماعية، ترجمة جوزيف عبود كبه، لبنان - دار عويدات، د.ط، ١٩٧٣م، ص٣٧.

(٣) "المحافظة هي مقاومة التغيير، والمجتمع المحافظ هو المجتمع المعتمد على بث الخوف المتبادل بين أفراده، لضمان أولوية الجماعة على حساب الفرد، وأولوية الموروث على حساب المكتسب... والمجتمع المحافظ يضمن توريث السلوك من جيل إلى جيل، ويركن إلى الثبات ويقاوم التغيير" (انظر: مجلة الطليعة الالكترونية الأسبوعية، فهد راشد المطيري، "المجتمع المحافظ والنزعة الفردية"، عدد١٧٧٦ الاربعاء ٣٠ مايو٢٠٠٧م، على الرابط www.local.taleea.comLarchiveLcolumn__details.phpt).

الروائية عن مقولاته المتداولة وبين منازلته والتضاد معه، بحيث ينتج خطابا جديدا يبحث عن الكشف والتعرية والفضح ، فيوصف بالمتحول عن سياقه العام.

من المقبول إذا أن تشكل الرواية النسائية السعودية خطابا عاما لمنتجها، بيد أنه من غير المتوقع البتة أن تخضع كل مناطق الخطاب لمقولات قارة وثابتة طالما تحقق شرطان رئيسيان يسهمان في صنع التحول وإن اختلفت مستوياته بين السرعة أو البطء، شرط المجتمع المتحفز الخاضع بين الفينة والأخرى إلى جملة اهتزازات عنيفة، تعصف بمناحي الحياة فيه، والخطاب بوصفه متفاعلاً مع محيطة يستجيب بعفوية لمجمل هذه الاهتزازات، ثم شرط يتعلق بمنتجي الخطاب الذين لا يمكنهم الفرار من حقيقة تمليها عليهم طبيعة الفن الروائي نفسه، هي جهاده المستمر في أن يحيل رؤيتنا للأشياء جديدة، "فكل جيل روائي يحاول أن يجدد لكي لا يتحول إلى نمط متكرر"(١) بحسب الشكلاني شكلوفيسكي Sehklovsky، الذي أطلق على هذا التطور مصطلح حركة الفرس حيث لا يتم الانتقال بين مراحل الخطاب في خط مستقيم.

يقابل حركة الفرس تلك ما يسميه بول ريكور Paul Ricoeur الواقعة الزمنية ذات البعد المتغير(٢)، هنا تحديداً نستعيد فكرة التشكيلة الخطابية التي قال بها فوكو، واعتبر تحديدها سبيلاً لفهم خصوصية فرادة خطاب كل مرحلة، "... فإذا كان الخطاب هو مجموع المنطوقات، فإن التشكيلة الخطابية هي مجموعة محددة من المنطوقات في مرحلة تاريخية معينة"(٣)، ثم أن الخطاب المنتج في مرحلة ما لابد أن يكون حاملاً لخاصيات تجعله يختلف عن باقي الفترات الزمنية التي انتجت فيها خطابات أخرى مغايرة لها.

---

(١) محمد عزام، فضاء النص الروائي، دمشق. دار الحوار، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٢.
(٢) نظرية التأويل، مرجع سابق، ص١٢ .
(٣) الفلسفة واللغة، مرجع سابق، ص١٦٢ .

وتبعاً لاختلاف تشكيلة الخطاب مرحلياً يُظهر لنا الخطاب إحدى مفارقات هذه الطبيعة الجدلية، فمن غير المعقول أن تكون كل مناطق الخطاب على استعداد لقبول ما تمليه عليها الظروف الاجتماعية الضاغطة، لذا تُبدي شيئاً من الصمود والصلابة فتقاوم لتصد ما يجابهها من خطابات متحولة، ويعود هذا الأمر- بالدرجة الأولى- لمدى استجابة الخطاب لتلك التحولات ومدى طواعيته في تقبلها، فمتى ما كان الخطاب متماسكا في ذاته صمد واستحال أمر اختراقه والعكس، ولهذا فلن يكون غريباً أن نجد بعض الخطابات ثابتة راسخة لا تتزحزح عن سائدها ومألوفها" فليست كل مناطق الخطاب مفتوحة بنفس الدرجة، وقابلة للاختراق بنفس الدرجة، فبعضها محروس وممنوع علانية، في حين أن البعض الآخر مفتوح تقريباً أمام كل الرياح، وموضوع رهن إشارة كل ذات متكلمة بدون حصر مسبق"(١).

وبذا فالتحول واحد من السمات الراسخة في حياة الخطابات كونها تتحول وتتنوع لا بناءً على أمزجة الفاعلين ونزوعهم الذاتي التلقائي إلى السجال بل" تعود إلى حالة الحقل الثقافي التي يحددها الصراع ونسبة القوى بين الفاعلين الثقافيين منتجي الخطاب والأعمال الثقافية"(٢)، ولهذا تضاف إلى طبيعة التحول قدرته على مقاومة الصعوبات والمعوقات، ومن أبرزها وأكثرها عنفا أن يقف المجتمع نفسه نِدّاً لنشأة خطاب ما أو لتطوره ووجوده.

---

(١) نظام الخطاب، مرجع سابق، ص٢٨.

(٢) في سوسيولوجيا الخطاب، مرجع سابق، ص٤٦٠.

الباب الأول

الخطاب الروائي
في
المرحلتين الأولى والثانية

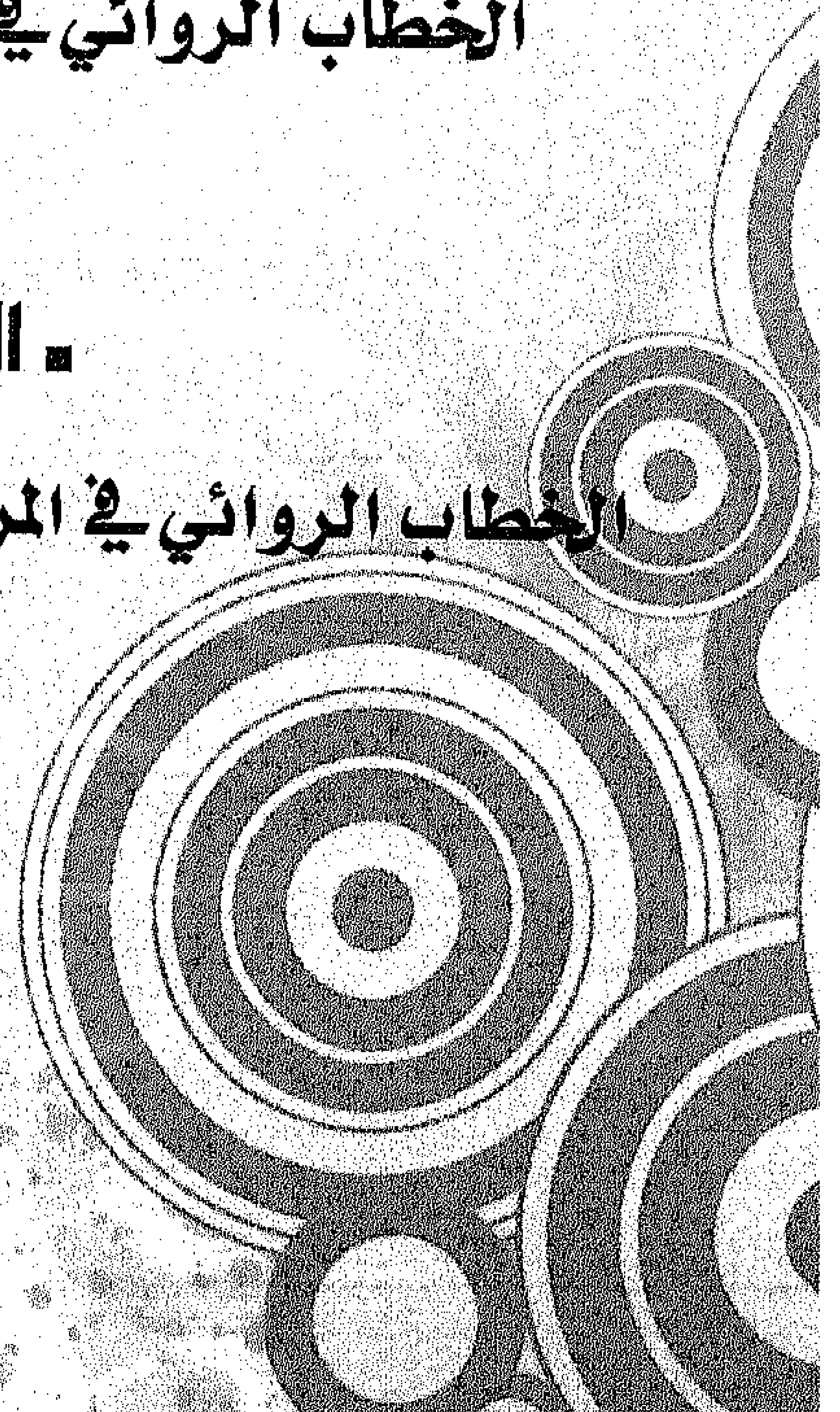
- مدخل الباب.

- الفصل الأول -

الخطاب الروائي في المرحلة الأولى (خطاب البدايات)

- الفصل الثاني -

الخطاب الروائي في المرحلة الثانية (خطاب البحث والتجاوز)



مدخل الباب الأول

رواية ودعت **آمالي** هي منطلق الرواية النسائية السعودية ومؤسسة خطابها، وقد صدرت عام ١٩٥٨ ميلادية، موقعة من كاتبة سعودية الجنسية تدعى **سميرة بنت محمد خاشقجي**، أو كما أرادت للقبها أن يكون **سميرة بنت الجزيرة العربية**، أو **فتاة الجزيرة**، التي لم تكن تجربتها طارئة والدليل تقديمها في أربعة عشر عاماً ست روايات.

بالإضافة إلى **سميرة خاشقجي** نشرت كل من **هند باغفار** و**نزيهه كتبي** و**هدى الرشيد** و**عائشة أحمد زاهر** عشر روايات على امتداد أثنين وعشرين عاماً من عمر الرواية النسائية السعودية، ورواياتهن هي:

م	عنوان الرواية	المؤلفة	سنة النشر
١	ودعت آمالي	سميرة بنت الجزيرة	١٩٥٨م
٢	ذكريات دامعة	سميرة بنت الجزيرة	١٩٦١م
٣	بريق عينيك	سميرة بنت الجزيرة	١٩٦٣م
٤	وراء الضباب	سميرة بنت الجزيرة	١٩٦٥م
٥	البراءة المفقودة	هند صالح باغفار	١٩٧٢م
٦	صحوة آلام	نزيهة كتبي	١٩٧٣م
٧	قطرات من الدموع	سميرة بنت الجزيرة	١٩٧٣م
٨	مأتم الورد	سميرة بنت الجزيرة	١٩٧٣م
٩	غدا سيكون الخميس	هدى الرشيد	١٩٧٦م
١٠	بسمة من بحيرات الدموع	عائشة أحمد زاهر	١٩٧٩م

أول ما سيجابهنا في مرحلة الريادة جدلية انطلاقتها من خارج الوطنفالروايات النسائيــة التي صــدرت في الستينيات حتى مطلع الثمانينيــات الميلادية ليست نتاج البيئــة الاجتماعيــة والتعليمية للمجتمع السعــودي، بل نتاج تجــارب نسائية فردية تنــورت تعليميــا وثقافيــا في بيئــات خارجية،وعلى الرغــم من نسبة هــذه الأعمال إلى هويــة كاتباتهــا فهي نسبة تتوخــى الهوية الوطنية وليس هويــة التكوين الثقافي والاجتماعي للفرد[1].

ودونمــا شك فإن حتمية الهوية الثقافيــة والاجتماعية تلعب دورها الكبير حين تحال الأعمــال الأدبية لسياقها الاجتماعي والثقــافي، وبالتحديد ساعة البحث عن خطاب يمثل المجتمع، ويرصد تحولاته، كما تفعل هذه الدراسة حين ترصد ما طرأ علــى خطاب الروايــة السعودية من تحولات، قد يكون المحيــط الاجتماعي والثقافي والسياسي وخلافه واحدا من مسبباتها.

هذه النتيجــة بلغتها بعض الدراسات السابقة ثم لمسناهاجراء مسحنا المبدئي لمنتج الروائيــة النسائية السعودية في مراحلها المختلفــة، فالبون شاسع بين مرحلة البدايــات التي تولدت رواياتها خارج حــدود مجتمعهاوبين روايات المرحلة المتأخرة التــي اقترب منتجها من المجتمع اقتراباً شديداً حتى أن **حســن النعمي** في مقارنته بين الوضعيتين عدّ رواية الستينيات" كتابة من الخارج، أفكارها مسبقة، وحوادثها جاهزة لتجيــب عن قلق الكاتبة لا أن تعالج التكوينــات الاجتماعية بواقعية شديدة الخصوصيــة والصلة بالمجتمع في حركتــه اليومية"[2]، واعتبر **النعمــي** أن الرواية النسائيــة السعوديــة المتأخــرة زمنيا قد تغــيّرت تغيراً جوهرياً نتيجــة قدرتها على إحداث صلتها بالواقع اليومي.

بطبيعــة الحــال لن نأخذ بهــذه الرؤيــة كنتيجة نهائيــة إلا من بعــد تفحصها

---

(١) انظــر: حسن النعمي، الرواية السعوديــة واقعها وتحولاتها، الرياض- وزارة الثقافة والإعلام السعودية- وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، ط١، ٢٠٠٩م، ص٢٤.

(٢) الرواية السعودية واقعها وتحولاتها ، مرجع سابق، ص٢٥.

والتحقق من مصداقيتها عبر قياس مؤشرها في المراحل المتلاحقة للرواية النسائية السعودية، فمثل هذه الحقيقة تتطلب تتبعاً زمنياً طويلاً ومتعمقاً، فهي إن انطلقت من هذه المرحلة المبكرة لا يمكننا الحكم عليها سوى مع آخر رواية نسائية توقفت عندها الدراسة.

المرحلة الثانية تمتد من العام١٩٨٠حتى العام ٢٠٠٠ميلادية، وهي من أكثر الفترات طولا، وتأتي وسطاً بين مرحلتي البدايات والراهن، وقد أنتجت فيها الروائية السعودية ما يقارب الثماني والثلاثين رواية توزعت على قسمين: العشر السنوات الأولى ونسميها **القسم الأول**من المرحلة الثانية، وفيها أنتجت الروائية السعودية إحدى عشرةرواية جاء تسلسلها التاريخي على هذا النحو:

م	عنوان الرواية	المؤلفة	سنة النشر
١	غدا أنسى	أمل محمد شطا	١٩٨٠م
٢	عبث	هدى عبدالمحسن الرشيد	١٩٨٠م
٣	أضياع والنور يبهر	صفية أحمد بغدادي	١٩٨٦م
٤	عفوا يا آدم	صفيه عنبر	١٩٨٦م
٥	أربعة صفر	رجاء عالم	١٩٨٧م
٦	ذكريات امرأة	عهد عناني	١٩٨٧م
٧	رباط الولايا	هند صالح باغفار	١٩٨٧م
٨	درة من الأحساء	بهية بوسبيت	١٩٨٨م
٩	وهج من بين رماد السنين	صفيه عنبر	١٩٨٩م
١٠	لاعاش قلبي	أمل محمد شطا	١٩٨٩م
١١	الرحمة يا آباء	عهد عناني	١٩٨٩م

اقتراب روايات هذا القسم تاريخياً من المرحلة الأولى أسهم كثيراً في جعلها تحمل الصورة ذاتها، التي كانت عليها حال روايات مرحلة البدايات، من حيث توافر الأصداء الرومانسية الطابع والانغلاق على حيز الأساليب الشفاهية، بيد أنه يمكننا التقاط صورة مغايرة ودالة على تحرك الخطاب الروائي النسائي.

عبر نماذج هذه الفترة. صوب وضعية جديدة تمثلت في عودته لبيئته المحلية بعد فترة انقطاع شبه تام عنها في رواية مرحلة البدايات وهذه قضية أساسية سيتكفل بتناولها الفصل الأول.

أما السياق العام الذي تولدت فيه روايات القسم الأول فقد شهد تداخلا قويا بين السياسي والاقتصادي وبالتالي فقد لحقت بوضعيته الاجتماعية والثقافية متغيرات متسارعة وشديدة الانكسار في بنيته العامة، شكّلت حرب الخليج الأولى ١٩٨٠م، وحرب الخليج الثانية ١٩٩٠م مفصلين رئيسيين في صنع ظرفها السياسي الخاص(١).

---

(١) في باكورة الثمانينيات وعلى تخوم المملكة العربية السعودية نشبت حرب طاحنة بين العراق وإيران، وفي الثمانينيات أيضا تأججت طفرة اقتصادية متشظية أفرزها الانتعاش الاقتصادي بارتفاع مفاجئ في أسعار النفط! وقد أردفت حرب الخليج الأولى حرب ثانية شهدها العام ١٩٩٠ ميلادية، حين اجتاحت قوات العراق دولة الكويت سعياً لاحتلالها، وهو ما جعل المنطقة خلال الثمانينيات والتسعينيات ميدانا لحركة دائبة من الصراعات والنزاعات، ولقد تكفل هذان الحدثان بإعادة صياغة واقع المجتمع السعودي من بنية سكونية ثابتة إلى حركية متحفزة، خلقت حالتي إقدام وإحجام في البنية ذاتها، نظراً لظهور النخب الساعية للتحديث، أو لنقل الحاملة لمشعل التنوير بما في ذلك تغيير واقع المرأة السعودية، فمن حيث التعليم" بلغ عدد المدارس الابتدائية في نهاية عام ١٣٩٩هجرية ١٦٥٥٠مدرسة، تدرس فيها ١٥٤٠٤ مُدَرِسة، يعلمن٣٠٨٠٩٢ تلميذة .. كما بلغت مدارس البنات فوق الابتدائية في نهاية ١٣٩٩هجرية ٥٢٧ مدرسة في المرحلة المتوسطة، منها ٤٥٠٢ معلمة، و٧٢٠٢٣ تلميذة، والمرحلة الثانوية ١٨٩٦ معلمة ٢٦٥٤٢ تلميذة، وقد انتشر تعليم البنات في ٥٠٠ قرية، وهذا أكثر بكثير مما كان متوقعاً في الخطة الأولى، وهو٣٠٠ قرية " (انظر: نهاد إبراهيم باشا، المجتمع الطموح- التنمية الاقتصادية والتحول الاجتماعي في مجتمع إسلامي، د.ط، ١٩٨٥م، ص٣٨٢)، ونذكر هنا أن توجه البعض إلى الحداثة، حرّك النخب المحافظة لتعزز شعاراتها بالفاعلية والحضور، مشككة ومحذرة ورافضة دعاوى التحديث، وممانعة بشدة وصرامة الخروج على النسق الاجتماعي الثابت لمجتمعها، إلى الحد الذي بلغت فيه معارضتها تنظيم معسكرات اتخذت من العنف والإرهاب مسلكاً لهذا الرفض داخل مجتمعها السعودي الآمن، كالعملية الإرهابية التي قام بها جهيمان بن سيف العتيبي عام ١٤٠٠هجرية، حين اقتحم ومجموعته المسلحة الحرم المكي، فعلى الرغم من الأسباب الخاصة والمعتقدات التي تحملها هذه الجماعة الممتدة تاريخياً إلى حركة الإخوان المسلمين لم تخلُ أفكارهم من مجابهة لما يجري في المجتمع السعودي آنذاك من تغيرات وتحولات ترمي إلى التحديث والتجديد، وهي صورة من صور ردة الفعل العنيفة المتوقعة تجاه التحول الاجتماعي.

يصـدم التحـول أحيانـا بمعوقات تعترض طريقـه، فهو وإن" تطلـب شيئاً من التكيـف ستر افقـه أيضاً بعض الصعوبات والمعوقـات والمعاناة قـد تصل إلى حد التمزيـق والانهيـار"(١)، وقد حدث في هـذه المرحلة شيءٌ من ذلـك للمنتج الأدبي، بظهـور مناخ جدلي متصارع حوله، فعدّ البعض روايات سعودية " .. بدعاً حداثية، أو مؤامـرات غربية، وأفـكاراً دخيلة على المجتمعـات الإسلامية"(٢)،وهو اعتراض كفيل بحركة الرواية والتشكيك في كتابها داخل مجتمعهم.

مـن ناحيـة الدراسـة صار هـذا الصـراع محفزا لهـا للبحث عـن تفسيرات موضوعيـة لتحولات عـدة، منها النزعة التجريبيـة التي قفزت إليهـا رواياترجاء **عالم**(٣)،فاعتبرنـا مثل هـذه الصراعات محـركا للروائية السعوديـة لإنتاج حيلها السرديـة الخاصـة تمشياً مـع الوضعية الاجتماعية الفـوارة، النّزاعـة إلى التغير والتحول والمجابهة، فكان أن اتجهت إلى المراوغة والتمويه في آلياتها الكتابية.

في السيـاق نفسـه لا يمكننـا إنـكار الـدور الـذي لعبته مُخرجـات التعليم النظامـي للمرأة في المملكة العربية السعوديـة، فالمرحلة الأولى إن شهدت انطلاقة تعليـم المرأة السعودية فالمرحلة الثانية شهدت بعض مظاهر التقدم فيه، وهي فترة تعـبر فيها الروايـة السعودية مـا يسمى بمرحلـة الانطلاق، ففيهـا سُجلت بواكير الوعـي بهذا الفن، وفيها تنمية اقتصادية كبـيرة، واكبها " انفتاح المجتمع وتحسن وضعه الاقتصادي، وزيادة رقعة التعليم، وتنوع قنواته وبداية مُخرجاته التي أخذت تلامس حركة المجتمع"(٤).

(١) المجتمع الطموح- التنمية الاقتصادية والتحول الاجتماعي في مجتمع إسلامي، مرجع سابق، ص٤١٦.

(٢) سماهـر الضامن، نساء بـلا أمهات- الذوات الأنثويـة في الرواية النسائية السعوديـة، بيروت- الانتشار العربي، ط١، ٢٠١٠م، ص٢٠٠.

(٣) بدأت هذه القفزة من روايتها الأولى ٤ صفر كونها تمثل بداية الثورة النسوية على تقاليد الكتابة الروائية السائدة.

(٤) الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، مرجع سابق، ص٢٨.

ممـا لاشك فيـه أن وجود هــذه الأحداث كحربـين بهذا الحجـم، وفي ظرفية زمنية قصيرة نسبيا لم تتجاوز العشرين عاماً حري بقلب الموازين في شتى مجالات الحياة، وقد أكدّت القراءات أن المملكة العربية السعودية خلال هذين العقدين من الزمان خضعت لصدمات فجائية توّجت مع انطلاقة عام ٢٠٠١م بصدمة ثالثة هي أحـداث الحادي عشر من سبتمبر عــام ٢٠٠١م، التي ألقت بظلالها على السنوات المواليـة، وعلى خطاب الإبداع الروائي أيضـا، على نحو ما ستشير إليه الدراسة في بابها الثاني.

إلا أن مـا يمكننـا الاتكاء عليـه أن تلك الصدمـات الفجائية قـادرة على أن " تنقـل المجتمع من كيف إلى كيف، ومن حال إلى حـال، ومن وضعية إلى أخرى، بما تحدثـه هذه التغيرات من تحولات جذرية في بنى المجتمـع: السياسية والاقتصادية والثقافية، بحيث تظهر في المجتمع - نتيجة لذلك - قيم ومعايير ومفاهيم جديدة قد لا تكون مألوفة من قبل"[١].

فيمـا يخص الروايـة النسائية السعوديـة في هذه المرحلة تحديـداً ووفقاً لهذه الاهتـزازات التي تشكل السياق العام لمنتجهـا فليس بالضرورة أن تكون قادرة على قبول التغييرات الفعلية، بل من الجائز أن تظل في حدود التجربة والمغامرة لا أكثر، خاصة إذا ما توالت هذه التغيرات على المجتمع في فترات قصيرة بفعل الحروب أو الاقتصاديـات، لأنها - في حقيقة الأمر - صدمات متتابعة قد يتحملها المجتمع وقد لا يتحملها لأنها تفرض أشكالاً من التعامل والتفاعل، وتأتي بأنساق وبأنماط تختلف في كل مـرة عمّـا كان سائداً في أرض الواقع، ويبقى الرهـان في فاعليتها على مدى القبول والاستحسان والتصديق الذي قد تحظى به وقد لا تحظى، لتظل تتأرجح بين الرفض والقبول ما دامت قائمة حتى يأتي حال جديد يحل محلها أو يطورها ويدعم

(١) سالم القمودي، التغيير، بيروت - مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢٠١-٢٠١.

وجودهـا ويرسخـه[1]، وقد أشرنـا إلى هـذه الوضعية بعينهـا في معرض تحديدنا مفهوم التحول.

ولعل المقارنة بين المرحلتين الأولى والثانية تثبت لنا ذلك الحراك الفعلي باتجاه التغيير، فالمرحلة الثانية - كما سنوضح لاحقاً - دعّمت برواياتها الحدث الروائي النسائي السعودي كمنجز، كما دخلت في عراك حقيقي مع هذه الوضعية المتذبذبة، فحظيت بشرف تأكيد وجود الرواية السعودية ولكنها عاشت قلق البحث عن جديد يؤكد فاعليتها، فهل تحقق لها مثل ذلك الطموح؟، وهل كانت قادرة على إحداث تغيير ما في خطابها الروائي خلال هاتين المرحلتين؟

مجمل ما سيحرص هذا الباب على تناوله هو البحث عن إجابة لهذه التساؤلات وتساؤلات غيرها، ثم ما يمكنه أن ينبثق عنها من تبعات تصب إجمالاً في شأن الخطاب وتحولاته.

(١) التغيير، مرجع سابق، ص١٠٥.

الفصل الأول

الخطاب الروائي في المرحلة الأولى (خطاب البدايات)

ـ المبحث الأول ـ

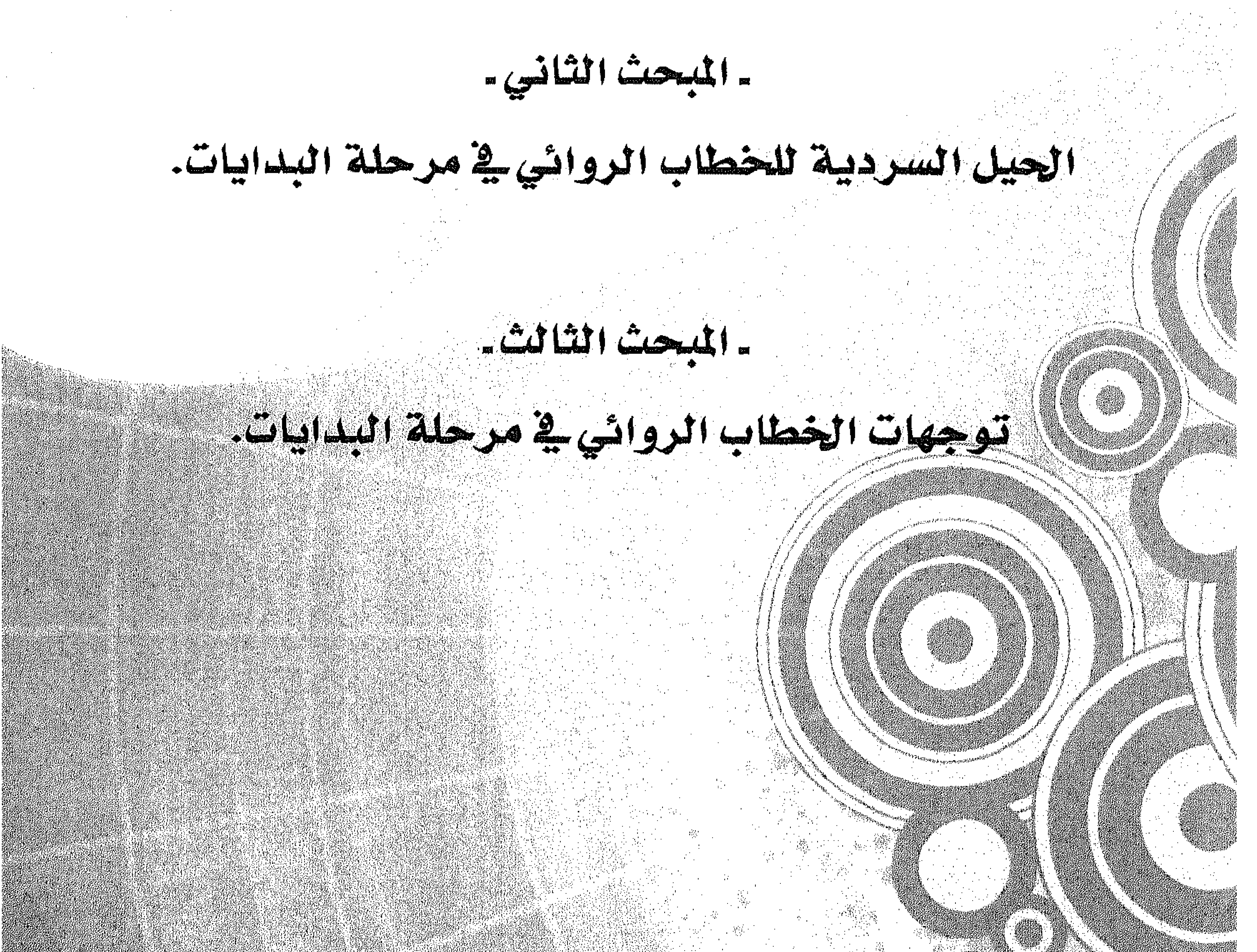
السمات العامة للخطاب الروائي في مرحلة البدايات.

ـ المبحث الثاني ـ

الحيل السردية للخطاب الروائي في مرحلة البدايات.

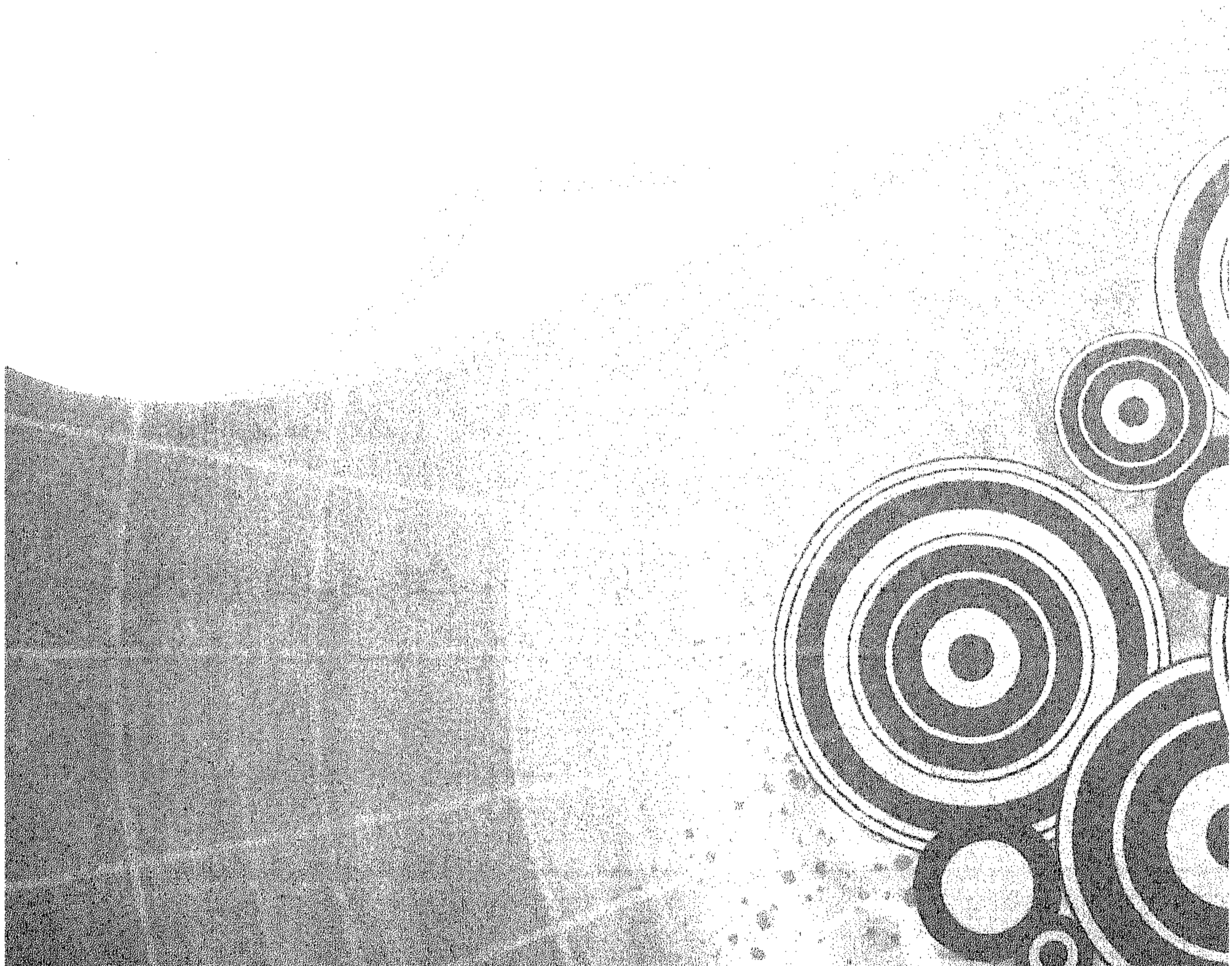
ـ المبحث الثالث ـ

توجهات الخطاب الروائي في مرحلة البدايات.



المبحث الأول

السمات العامة للخطاب الروائي في مرحلة البدايات



لكل خطاب سماته، وللسمات المميزة لكل خطاب دورها البارز في الكشف عنالتحولات التي قد تلحق بخطاب الرواية، بل ويُؤَسِس من خلالها الخطاب دعائم وجوده وملمحه العام، فهي " مجموعة من الأنشطة والأفعال التي من شأنها أن تحقق النصر وتضمن التغلب على الخصم "(١)،ومجموعة الاستراتيجيات المُدْرَجَة في بنية خطاب ما تلعب دوراً رئيسياً في منحه الفرصة للصمود والمجابهة، كما تمكنه من التأثير في الآخرين، وتكسبه المقدرة على تحقيق الغاية من وجوده.

والاستراتيجيات هي مجموعة الوسائل والأساليب والاختيارات أو التدابير المرسومة التي يحيل التحكم فيها على حالة شبه برجماتيه، يترسمها هذا الخطاب أو ذاك، وذاك أمر لا يمكننا نفيه عن خطاب الرواية النسائية السعودية على وجه التحديدعطفاً على الغايات التي ينشغل بها خطابها، فراهن هذه الرواية قَاتَل وناضل كماً وكيفاً من أجل بلوغها على حدّ زعمنا.

انها الرغبة الجامحة لدى المتخاطبين في امتلاك السلطة عبر الخطاب، وهو أمر طبيعي إذا ما علمنا أن السلطة لا تأتي اعتباطاً أو ارتجالاً أو بمحض الصدفة، بل تملي شروطها الصارمة من أجل ابتكار الآليات وصناعة الأساليب وافتنان الحيل، والتي تشكل في مجملها مجموعة الاستراتيجيات التي دون اتباعها لا تبلغ الخطابات غاياتهاولا تنجز مشروعاتها، فهي السبيل لتفردها والطريق لفرض هيمنتها على ساحة التخاطب بمقارعة الخطاب السائد خصمها العتيد، أو بالاستسلام له والخضوع لسلطته.

ولإدراك هذا الهدف، تنشغل الخطابات بابتكار الوسائل والوسائط المعدّة لإحراز النصر من جانب، إلا أنها ـ في الوقت نفسه ـ تقوم على اختيار

(١) عبدالله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي ـ بحث في سياسة القول، صفاقس ـ قرطاج للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٥

شخصيتها المميزة لها عن غيرها بتحديدها الوسائل المستخدمة للوصول إلى غاية معينة ولمجمل الأساليب المستخدمة في مجابهة ما، هدفها حرمان الخصم من وسائله القتالية وإرغامه على الاستسلام.

ولكي نقف على مقدار السلطة التي أحرزها أو يسعى لإحرازها خطاب الرواية النسائية السعودية توخياً منا لرصد تحوله كان من المهم فرز استراتيجيات أخطبة مراحله المختلفة، أي وضع تصور لسمات كل مرحله على حده، وسوف تكون انطلاقتنا من رسم خارطة للسمات العامة في خطاب البدايات، ونوجزها في سمات ثلاث: **السمة الأولى: الأصداء الشفاهية، السمة الثانية: الأصداء الرومانسية، السمة الثالثة: قصور الوعي بفنية الرواية.**

السمة الأولى

أصداء القصص التراثي / الشفاهية نموذجاً:

كتابة الرواية بحد ذاتها حالة مناقضة للتاريخ الشفاهي والتقاليد الشفاهية عامـةً، كونها تعتمـد الكتابة مرتكزاً لها، إلا أننا نؤكـد في روايات هذه المرحلة على الأثر الكبير الذي تركه المنحى التراثي - لاسيما الشفاهي منه - في خطاب البدايات، ولـكأن رواياتهـا العشـر - دونمـا استثناء - صـدى للصيـغ التعبيريـة الشفاهية[1] ولطرائقها الحكائية.

إنهـا - في زعمنـا - صدى لحالـة عامة ظلت الشفاهية فيهـا " عالقة بالأدب العربـي المكتـوب قرونـاً متطاولـة"[2]، وقد تكون المرحلـة الأولى مـن أشد مراحل الروايـة النسائيـة السعودية عرضـة لالتقاط تلك الأصداء، فهـي من جانب تفتقر للتجربـة الكتابيـة السابقـة عليها، وتقترب - مـن جانب ثان - مـن البدايات الأولى للرواية السعودية زمنياً، إذا ما اعتبرنا سنة ١٩٣٠ ميلادية مولداً حقيقياً لأول رواية سعوديـة[3]، فحتـى إن قارب الفاصـل الزمني الثمانية والعشريـن عاماً لم يستطع التخفيـف مـن إمكانيـة تأثر البدايـات الأولى من هـذه الأصـداء المنبثة من معين الشفاهية، والتي لم تسلم منها بدايات الرواية الرجالية على حدٍ سواء.

وحـين نقـول تأثـر شفاهي يتوجـب علينا استحضار مرحلتـين من التاريخ

---

(١) تؤطـر الصيـغ التعبيرية في الثقافـة البشرية في أربع مراحـل: " مرحلة الشفاهية، ثـم مرحلة التدوين، تتلوهـا مرحلة الكتابية، وأخـيرا مرحلة ثقافة الصورة" (انظر: عبدالله الغذامـي، الثقافة التلفزيونية - سقوط النخبة وبروز الشعبي، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٥م، ص٨ و٩).

(٢) الخبر في الأدب العربي - دراسة في السردية العربية، مرجع سابق، ص ١٤٧ .

(٣) هي رواية التوأمان لـ عبدالقدوس الأنصاري، وكان صدورها عام ١٩٣٠م.

الشفاهي تبعاً لـ بولزيمتور Paul Zumthor الذي فرّق بين الشفاهية الأولى أو المحضة وبين الشفاهية الثانية، فنقول بأن تأثر الرواية النسائية السعودية وحتى غيرها من التجارب الروائية إنما كان بالشفاهية الثانية المتولدة في مجتمع يحفل بالتقاليد الشفاهية برغم معرفته بالكتابة، إذا ما أدركنا حقيقة أن الكتابة في السرد أو الشعر ليست سوى ذلك " الأسلوب الشفاهي الذي ينجزه الأدب المكتوب"(١).

الرواية واحدة من الأشكال الأدبية التي تأثرت بالشفاهية فنهلت من منهلها، إمّا لعدم قدرتها على نسيان تلك الأصداء، وإمّا لتمثلها لها بصورة خرقاء على حد تعبير والتر.ج.أونج Walter J. Ong (٢)، ولنا أن نفهم خرقاء بوصفها لفظا دالاً على قصور الكاتب في لحظة زمنية ما من تجربته عن مقاومة ما ترّسخ في ذاكرته، وما هيمن عليها من اختزالات قديمة، يجدها تظهر في بعض المواطن الكتابية دون وعي منه، ودون قدرة على صدّها، وقد تعامل فرديناند ديسوسير مع هذا الأمر من منطلق أن" الكتابة نوع من مكملات الكلام الشفاهي وليس باعتبارها أداة تحويل للتعبير اللفظي"(٣)، وكأن الأمر بات مستحيلاً في أن تستغني الكتابة عن الشفاهية.

حتى أن والتر.ج.أونج قد ألّح في كتابه ـ الشفاهية والكتابيةعلى" أن الثقافات الثانوية(٤) لا تزال تحتفظ بدرجات متفاوتة ـ حتى في بنية ذات تكنولوجيا عالية ـ بكثير مما تتصف به الشفاهية الأولية من توجه عقلي"(٥)، مما يؤكد التفاعلية العفوية بين ما ننجزه كتابياً وبين ما تختزنه ذاكرتنا من تاريخ شفاهي طويل.

---

(١) أوالد ديكرووجان ماري ستشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، مرجع سابق، ، ص٥٥٥.

(٢) والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، الكويت ـ عالم المعرفة، شعبان١٤١٤هـ فبراير/شباط١٩٩٤م، ص ٢٧٦ .

(٣) المرجع السابق، ص٥١ .

(٤) يقصد والتر أونج بالثقافات الثانوية تلك الشفاهية التي تتميز بها الثقافات ذات التكنولوجيا العالية في الوقت الحاضر، ويضعها مقابلا " للشفاهية الأولية التي لم تمسها مطلقاً أية معرفة بالكتابة أوالطباعة"(انظر: المرجع السابق، ص٥٩).

(٥) المرجع السابق، ص٥٩.

هذا التاريخ اندست تقاليده الشفاهية المتنوعة في بنى النصوص الأدبية المكتوبة حتى بدت مرحلة الكتابة - في ظاهرها - خاضعة للشفاهية تمام الخضوع، فكيف إذا ما وجدت مثل هذه التقاليد في بيئة الرواية النسائية السعودية ما يساندها من عوامل، كتلك التي تمت الإشارة إليها في مدخل هذا الباب كتأخر التعليم النظامي الذي لم تحظ به المرأة السعودية إلا في فترة متأخرة، إلى الحد الذي سبق صدور أول رواية نسائية سعودية انطلاق التعليم النظامي تاريخياً، وحتى وإن افترضنا وجود مصادر أخرى لتعلم الكتابة أو الاطلاع على ثقافات أخرى فلا شك أن ذلك كله لا يقلل - فيما نزعم - من وجود تلك الخلفية ذات الطابع الشفاهي، التي توحي للدارس بأن الكاتبة السعودية تشرّبت كثيراً من تقاليده وفنونه وأساليبه اللغوية، فتقدمت إلى فن الرواية محملة بملكة إرثه وخضعت لسلطته، فما الغرابة في أن تكون الاستجابة لاشتراطات النزعة الشفاهية مندسة في لا وعي الكاتبة السعودية!!.

ليكن مثالنا على هذا آلية تعاطي الكاتبة السعودية مع الشكل الروائي الغربي الحديث، حيث نلحظ أن ثقافتها القاصرة حينها لم تؤهلها لاكتناه أسراره في مرحلتها هذه، فوقعت - دون قصد منها - في قبضة ما ألفته ذاكرتها من صور قديمة للقص، تليت على مسمعها شفاهاً منذ نعومة أظفارها، حتى بدا لنا تأثر المرأة السعودية في هذه المرحلة بالشفاهية مسألة شبه محسومة في زعمنا، وإن بدت متضادة مع كثير من التفسيرات التي افترضت أن النشأة والتطور في الرواية العربية محصلة للاحتكاك بالرواية الغربية، وهو - في ظننا - إغفال لمغامرة الكاتب في تلك البدايات الأولى في روايتنا العربية التي ارتبطت أشد الارتباط بحكاياه الشعبية وسير أمته وفنونها النثرية، وهو أمر اعتيادي في علاقة المبدع بحضارته وسياقه الثقافي[1]. ولنا في حديث عيسى بن هشام **لـ محمد المويلحي** مثال قريب المنال.

---

(١) لا ندعي أسبقية الدراسة في هذا التفسير فقد سبق لنا الاطلاع عليه في عدد من الدراسات كـ مشروع عبد الله إبراهيم المعنون بـ السردية العربية الحديثة الصادر عن المركز الثقافي العربي في بيروت سنة ٢٠٠٣م، كما سبقه بها إبراهيم السعافين في دراسة له بعنوان تحولات السرد الصادر عن دار الشروق عام ١٩٩٦م.

بالتالي نؤكد على أن الرواية في شكلها الحالي "ثمرة انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي والمؤثرات الثقافية الجديدة"[(١)]، ويضعنا هذا التفسير على المحك مع إمكانية تحول موقف الكاتبة السعودية في المراحل اللاحقة من القيم التراثية أو الشفاهية في خطابها الروائي، وأن نتساءل عن مدى تحقق هذا التحول من عدمه! وهو ما يدفعنا أيضا إلى التساؤل عن موقف الروائية السعودية في مرحلتها الأولى من الشفاهية وأثرها على خطابها!.

الشفاهية إذن معطىً طبيعي لمرحلة تشكلت من ثقافة شفاهية بحتة إلى الحد الذي جاوز بمرحلة تدوين الرواية أن تكون مجرد نقلٍ للشفاهي إلى الكتابي، بل هي ذلك التسجيل الخطي للرواية الشفوية ماثلة في نص الروائية النسائية ومؤثرة في عموم خطابها.

إلى جانب هذا العامل المرتبط بخصوصية واقع المرأة السعودية بإمكاننا الإشارة إلى عامل ثانٍ، وهو في الواقع تفسير ثقافي يميل نميل إليه، يجنح هذا التفسير إلى جعل طبيعة العلاقة الحميمية (المفترضة ثقافيا) بين المرأة بعموم جنسها وفن القص سبباً لذلك، فبعض التفاسير تقول: إن المرأة عُرفت حكاءة في كلّ بقاع الأرض، قيّمةٌ على القص، ومنسجمةٌ مع طبيعته المرتبطة بملكة الكلام، وسدانتها لملكة الحكي عائدة إلى أسباب ثقافية وتاريخية قسّمت الاختصاصات،فجعلت من الكتابة شأنا ذكوريا والشفوية شأنا أنثويا خالصا[(٢)]،

---

(١) محمد براده وآخرون، الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت ـ المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، د.ط، ٢٠٠٨م، ص١٦٦.

(٢) ربما فَسَّرَ هذا التقسيم السر الكامن وراء مطالبة الكاتبة السعودية المستديمة في رواياتها وفي شتى المراحل بحقها في ممارسة فعل الكتابة، فإن طالبت هند في رواية هند والعسكر الصادرة حديثا بحق امتلاك القلم فما ذلك سوى صدى لما رددته رائدة الرواية السعودية سميرة خاشقجي قبلها بأكثر من ثمان وأربعين عاماً في مجموعتها القصصية وادي الدموع، حيث تقول بطلتها موجهة الكلام لزوجها: أرجوك .. دعني أتنفس بحرية .. دعني أكتب" (انظر: سميرة بنت الجزيرة العربية، وادي الدموع، بيروت ـ منشورات زهير بعلبكي، ط١، ١٩٦٥م، ص١٥).

ولكأن اختراق الأنثى لحيز الكتابة كفيل بتقويض السائد من المفاهيم وتصنيفاتها التعسفية، التي ارتضت للأنثى البقاء بعيدة عن الكتابة قريبة من الكلام، وتلك قضية نحسبها وثيقة الصلة بوعي الروائية السعودية ومؤثرة في تحول الخطاب لذا لابد لها من وقفة مطولة في اللاحق.

فلنقارن بداية بين فعل الكتابة في خطاب المرحلة الروائية الراهنة وبين فعلها في خطاب البدايات، ففي خطاب البدايات هي كتابة منكمشة على حلّ أزمة حالية أو آنية أو ظرفية تمر بالبطل، أو بأحد أفراد القصة[1]، وبالتالي فهي وسيط لا سؤال استراتيجي في مشروعها الوجودي عامة،زد على ذلك توجه الكاتبة إلى حكاية محدودة زمنيا ونفسياً ودلالياً، منحبسة في حيز الحلقات السردية المُغلقة التي تُعتبر تقليداً متأصلاً في الأدب القصصي الشفاهي، لاسيما الحكاية الشعبية، وهو- بحسب النظرية المرفولوجية: تأطير القصة في مجموعة وظائف تقوم بها الشخصيات في فترة زمنية محدودة، يتم تأديتها وفق تسلسل زمني أفقي صاعد يُحدث بتتابعيته التوازي بين زمني الحكاية والحكي على حد قول فلاديمير بروب Vladimir Propp، بينما تسعى الرواية بحساسيتها الجديدة إلى اختراق الزمن وإلى كسر اعتياديته بتحقيق امتداداته الأفقية والرأسية المتشابكة.

أيضا سجلت المرحلة قصوراً كتابياً في الإفصاح عن وعي ما بشروط الكتابة وفنيتها، ونعزو هذا القصور إلى مفاهيمها التي لم تكن تتجاوز "وضع الكتابة في خانة الأداة الوسيطة، الكفيلة بنقل مخزون ذاكرتها الشفاهية، فأنتجت خطابا روائياً مغموراً لا علاقة له بالمتحول في نسقه الحقيقي الفاعل"[2]، وقد تبدو مثل هذه النتيجة مبكرة جداً، إلا أن تعجيلنا بطرحها الآن يتوافق وقضية الشفاهية

---

(١) المثال الذي نسوقه لمثل هذه الحالة: قضية غربة في رواية البراءة المفقودة لـ هند صالح باغفار وهي أزمة آنية تنفرج لحظة الكشف عن سر مقتل صديقتها شهرزاد ومثلها قضية ذكرى في رواية قطرات من الدموع لـ سميرة خاشقجي.

(٢) سالمة الموشي، الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول، الرياض- دار المفردات، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٩.

المتغلغلة في خطاب البدايات الروائي، بالعطف على ذاكرة كاتباته الشفاهية بامتياز، المستمدة من مصادر عديدة من ضمنها قصص ألف ليلة وليلة، والتي تشكل أساليبها - في ظننا - أول نماذج مرجعياتهن الشفاهية المتأصلة، ناهيك عن سلسلة طويلة منالفنون النثرية القصصية[1]، وجميعها تصب فيما صبّت فيه حكايات اللياليالعربية تلك.

نفهم من الليالي العربية أن المرأة/شهرزاد نُصّبت سادنة للغة وقيّمة على الحكاية، وأبدت قدرة أنثوية فائقة على جعل الحكاية حلاً لأزماتها ولأزمات الرجل أيضا فهي بالحكاية عالجت النَزَق الذكوري المتوحش في شهريار، وتمكنت من تخليص النساء من مقصلة الرجل واستبداده بأنوثتها[2]، ونفهم أيضاً أهمية القص الثقافية والحضارية بالنسبة للمرأة، بوصفه موقفاً انطولوجياً أو حالة وجودية تستمر حياتها به، وتتوقف بمجرد أن تنضب في صوتها الحكاية، وبمثل هذه الأهمية علينا أن نتوقع منها - في بداية تجربتها الكتابية تحديداً - أن ترضخ لما تمليه عليها ذاكرتها الشفاهية، ولكأنها تتمسكبأهداب الحكي على اعتبار أن تخليها عنه يعني تخليها عن استراتيجية شهرزاد في الدفاع عن نفسها، وهو بمثابة الخسران المبين لسلاح ناجع حفظ على أقل تقدير كينونتها النوعية.

---

(١) يتجلى هذا التراث السردي الشفاهي المدون لاحقا في بقايا الموروث الأسطوري العربي، الديني، والتاريخي، والقصص على لسان الحيوان، والقصص الفكاهي، والحكايات المرحة، الملح والنوادر، وحكايات الشطار والعيارين، وأدب الكدية، وقصص الرحلات والمغامرات، وغرائب الموجودات وعجائب المخلوقات، وقصص الفروسية، وأيام العرب في الجاهلية والإسلام، والقصص الشعبي البطولي الذي يعرف باسم السير (الملاحم) الشعبية العربية .. إلى غير ذلك من أنواع أو أشكال أو أنماط قصصية شعبية ذائعة وأصيلة وعريقة" (انظر: محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي- مقاربات سوسيو- سردية، المجلد الأول، الكويت- منشورات ذات السلاسل، ط١، ١٩٩٥م، ص٣١-٣٢).

(٢) أفدنا في فكرة العلاج من أطروحة الناقد عبدالله الغذامي حيث يقابل في ألف ليلة وليلة بين حالتين: حالة ذكورية مرضية، ومرضها سوء الظن وحب الانتقام، وحالة أنثوية مقابلة اتخذت فيها شهرزاد دور الدفاع عن جنسها البشري، محافظة على بقائه جسدياً، وسلامته معنوياً وثقافياً، وهو جنس النساء" (انظر: عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٦م، ص٦٢).

يتواصل التفسير الثقافي بتأكيده على أن إطار هذا التماس الكبير بين المرأة والقص تنازعت ذاتها فيه قوتان جاذبتان: قوة أمومية جذبتها إلى الحفاظ على مكتسباتها الثقافية وأولها الحكاية الشفاهية، وقوة تحررية جذبتها للصيغ التعبيرية الجديدة، كالكتابة على غرار الشكل الروائي الغربي، ليصبح منتجها الروائي مزيجاً من تنازع هاتين القوتين، وتلك مسألة أقرّ بها الكثير من الدارسين لاسيما في المدى الكبير لأثر الذاكرة الشفاهيةعلى السرديات بعمومها، فـ ايخنباوم Ekhenbaum أحد الذين أقروا بهذا الأثر، بل ذهب بعيداً في تقسيماته له، فأعاد أصول الرواية إلى التاريخ وأدب الرحلات، وأعاد القصة إلى الحكاية الشخصية والأدب الشعبي(١).

والذي يبدو أن أعمالنا القصصية العصرية تحمل لقاحها من أدبنا العربي العريق، ومن قصصنا الشرقي التليد(٢)، في الإطار الأكثر اتساعاً من حدود الرواية السعودية، على نحو ما لوحظ ماثلاً في الرواية النسائية العربية عامة، فلحظة تفحصنا لبداياتها الأولى في القرن التاسع عشر نتبين مدى توظيفها للكثير من عناصر المرويات السردية، ودورانها في أفق مشبع بالآداب القديمة، حتى بدت "تطوراً طبيعياً للمرويات السيرية الشائعة في الأدب العربي"(٣)، خذ على سبيل المثال رواية **حسن العواقب** - المصنفة كأول رواية نسائية عربية(٤) - نجدها توصف بأنها "مزيج من المقامة والقصة ومن الأدب والطب والجغرافيا"(٥).

---

(١) انظر: صفوت محمود حنوف وآخرون، تقنيات الكتابة الإبداعية - السرد نموذجا، حكومة الشارقة - إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ٢٠٠٥م، ص ٦٤ .

(٢) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة - المطبعة النموذجية، د.ط، د.ت، ص٦٤.

(٣) عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٠٤.

(٤) ترى الباحثة بثينه شعبان أنها توصلت بعد تقصٍ طويل إلى أن أول رواية عربية نسائية يعود صدورها إلى عام ١٨٩٩ ميلادية، وهي رواية حسن العواقبأو غادة الزهراء للكاتبة اللبنانية زينب فواز، وقد صدرت عن المطبعة الهندية بالقاهرة. (انظر: بثينة شعبان، ١٠٠عام على الرواية النسائية العربية، القاهرة - دار الآداب، ط١، ١٩٩٩م، ص٤٧).

(٥) المرجع السابق، ص٥١.

أيضاً وقعت رواية الكاتب العربي في المعضلة نفسها، حين اقتحمته التقاليد الحكائية القديمة حتى لو لم يتقصد استجلابها، كما هي عليه رواية **بين القصر والصرّيفة** للكاتب العراقي **بهنام وديع أوغسطين**، والصادرة عام ١٩٦٨ ميلادية، والتي طفحت بالأساليب الشفاهية رغم أن كاتبها. كما يقول أحد النقاد "تقصد كتابة رواية عصرية، بيد أننا نجدها واقعة تحت تأثير القصص الشعبي تحديداً"[(١)].

ويقترب مُنتَج الرواية السعودية النسائية في مرحلته الأولى من الوضعية نفسها فيتمثل الشفاهية وسائر منظوماتها وتقنياتها: كأن يحتفي بما يعرف بالإطناب، ويستثمر المصادفة، والمفاجآت، أو يسلم السرد لراو متسلط، أو يقدّم حبكة قصصية ناجزة، أو يُسيّد جانب التقريرية والمباشرة، أو ينمّط الشخصيات ويسطحها، فضلاً عن الانكفاء تحت مظلة روح الشفاهية عامة بخضوعها المعهود لمبدأ التشريح البارد للوقائع والأحداث.

سنبدأ برواية **البراءة المفقودة**[(٢)] لـ **هند صالح باغفار** المنشورة سنة ١٩٧٢م، وكانت من حيث المبدأ مثار جدل نقدي في مرجعيتها القصصية، حيث انساقت أصوات نقدية عديدة لجعلها منسلة من مرجعية بوليسية عطفاً على حبكتها القائمة على المطاردات ذات الطابع البوليسي البحت، وهناك تفسير مغاير عبّرت عنه أصوات نقدية أخرى، ترى أن هذه الرواية تعكس طابعاً شفاهياً بحتاً[(٣)]، لا يروم

---

(١) صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠م، ص٢١٧.

(٢) "تدور أحداث رواية غدا سيكون الخميس حول الفتاة المثقفة نوال التي لم تتجاوز الخامسة والعشرين من عمرها وهي فتاة مثقفة تعمل محررة صحفية، وتقطن مع والدتها بعد أن توفي والدها، وتتسم نوال بالجمال والذكاء والتفلسف، ولها عدد من الصديقات كـ لمياء وحصة ونبيلة حيث تجد فيهن السلوى، تعيش نوال رغم هذا صراعاً مع نفسها لخوفها من الزواج، وقد التقت في ظرف ما بشاب عربي قدم للتو من أمريكا بعد انجازه مرحلة الدكتوراه في العلاقات العامة، وبناء على إعجابه بها يطلبها للزواج فتوافق، وقد اعترض طريق هذا الاتفاق. بينه وبينها - أختاه سماء وصفاء، فقد لاحظت نوال مدى انشغاله بهما، وميله لطريقتهما المحافظة في الحياة، مما خلق بوناً بينه وبين نوال المؤمنة بتحرر المرأة.

(٣) كأن يقول أحدهم عن هذه الرواية إنها "كتبت في ظل تصور شفاهي بحت" (انظر: خطاب السرد - الرواية النسائية السعودية - الكتاب الأول، جدة - نادي جدة الأدبي، د.ط، ٢٠٠٧م، ص١٨٤)

سوى صنع المفاجآت الفجة، حتى تضخمت سماته عن غير قصد من الكاتبةولا وعي منها، إنها شرط المرحلة ونتاج ظرفها البدئي العام.

وقبل أن نشرع في تحديد مظاهر الشفاهية الطافحة في هذه الرواية سوف نضم إليها نموذجاً آخرَ صدر من بعدها بثماني سنوات تقريبا، وبالتحديد عام ١٩٧٩ ميلادية، وتصدّت لكتابته **عائشة أحمد زاهر**، وهو رواية **بسمة من بحيرات الدموع**، فهاتان الروايتان كفيلتان بتقديم صورة واضحة لما ذهبنا إليه من رأي، ندعمه بتعداد أبرز المظاهر الشفاهية فيهما، وهو ما سنجده ماثلاً - دونما شك - في روايات المرحلة بأسرها:

أولا - الاطناب:

كثيراً ما توسلت هاتان الروايتان ومثيلاتهما من روايات المرحلة بآلية الإطناب المنبثقة في أصولها من فضاءات الكلام الشفاهي، حين تلج النص من باب تكرار ما قيل تواً، أو الاستطراد في وصف التفاصيل على نحو مبالغ فيه، يؤدي إلى ترهل الحدث، وضعف بنيانه دون أن يعطي دلالة عامة، أما في الروايات المتوسلة بالشفاهية عن غير قصد - كهاتين الروايتين - فينتهي الخطاب إلى تكدس على مستويي الحدث والقول وبشكل ممل، كما يؤدي إلى حالة من" التنطع أو تفخيم الأسلوب، وإلى خطاب يحمل كلاماً مليئاً بالادعاء والمبالغة التي تقتضيها الفكرة أبدا"(١)، وهي نتائج متوقعة طالما تسيد التكرار، مثلما يحدث في الحكايات الشعبية ذات الحبكات المتشابهة والمتداخلة والمتكررة بوتيرة عالية، ولعل مرد ذلك" التشابه والتكرار والتداخل إلى شفاهية النص الحكائي الذي يعتمد الذاكرة وسيلة لحفظ الحكاية"(٢).

---

(١) انظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت - مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، ص١٥٠.

(٢) فوزات رزق، في قديم الزمان - دراسة في بنية الحكاية الشعبية، دمشق - منشورات وزارة الثقافة، د.ط، ٢٠٠٦م، ص٢٨.

الفصول العشرة في **البراءة المفقودة** جاءت مستنسخة عن بعضها البعض، وبتعابير لغوية مكرورة، ففي كل فصل تواجه بطلة الرواية (غربة) الأحداث نفسها هرباً من قبضة الشرطة، وبعد أن وُجهت إليها أصابع الاتهام في قضية مقتل صديقتها شهرزاد، لنجدها تفلت من الشرطة بالهرب عبر مدن مصر على نفس الطريقة، وبنفس الاستحضار لسجلات اللغة ومستويات الكلام في كل فصل، فتحولت القصة في مجملها إلى سلسلة من الوقائع يأخذ بعضها ناصية بعض وفق منطق قدري محض مما أوقع الخطاب في حالة من التكرار.

مثل تلك الحالة من السرد وإن ظن الروائي أنه يصنع من خلالها عالماً روائياً منفتحاً ودالاً، فهو - بالتأكيد - يصنع عكسه تماماً، فنجده وقد ضيّق فضاء الرواية وخطابها، حتى ليساور كل من يقرأ **البراءة المفقودة** مثل هذا الشعورفيضجر من الدائرة الحكائية المغلقة التي وقعت في فخها حدّ السذاجة وهي سلبية تتبعها سلبيات أخرى كتوقعنا أن يحدث من جانب المتلقي قفزا على الصفحات أثناء قراءة الرواية، فهذا في رأي أحد الدارسين وصفا سلبيا في الرواية، يأتي محملاً بجملة من المعلومات التي تلقى في السرد جزافاً، وتعد في منطق المغامرة الروائية حشواً وتفصيلاً، قد يلائمان الخطابات الإرشادية والتعليمية، أمّا في الرواية فلا يبعثان إلا على الملل والنفور[(١)]، "ولعل الجذر الإبتسمولوجي للظاهرة يكمن في ثقافة شفاهية دونت أخبارها على عجل وكيفما أتفق"[(٢)].

ويمكننا النظر هنا سريعاً في رؤى مغايرة لدور سمة التكرار في الرواية عامةً، وهي رؤى تتناقض معما اعتقدته الدراسة في هذا الشأن تحديداً، ولكنها لا ترى غضاضة في الإشارة إليه من باب الأمانة العلمية، **سعيد يقطين** مثلاً يراه بمثابة التوالد المستنسخ الحاضر كسمة أساسية في الرواية التقليدية والتي لاغنى لها

---

(١) نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، بيروت - دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٨م، ص٦٩ .

(٢) مجلة دارين، معجب الزهراني، "من الركام إلى التراكم"، الدمام - نادي المنطقة الشرقية الأدبي، عدد ١٦، ٢٠٠٧م، ص٢٩.

عن تقنية الوصف، الذي هو رديف السرد أو توأمه الذي لا يغادره[١]، وتلتمس دراسات أخرى العذر لإفراط المرأة في استخدام سجلات اللغة ومستويات الكلام، والإطناب في كليهما، بعدّهشيئا إيجابياً بالنسبة لها، كالنظرة التي استنتجها **بوشوشة بن جمعه** بعد دراسة أجراها حول الرواية النسائية المغاربية، مدفوعا في نتيجته بنظرية **رومان جاكوبسن**، التي تجعل من مستوى الكتابة في الإطناب والتكرار الممل مقبولاً، حين نتعاطى معه بوصفه تثميناً للتواصل بين الفرد والآخر، وفي الرواية النسائية بين المرأة الذات الكاتبة والآخر الذات المتقلبة، لتشكل" رغبة المرأة في الانعتاق من فضاء العزلة الذي يحتمه عليها المجتمع والتحاور مع الآخر بعد أن تضخم الحوار مع الذات"[٢].

وبين هذا وذاك نقول إن مثل هذا التكرار يوقع التراكيب اللغوية في البساطة عبر ما يعرف بعطف الجمل عطفاً يبعث على الملل أيضاً، فقد لوحظ أن روايات هذه المرحلة تعيد عن الشفاهية أحد أبرز ضرورياتها بإقامة العطف بين الجملبدلاً من التداخل بين بعضها البعض، وكل روايات هذه المرحلة تعتبر صورة مطابقة لمثل هذه الحالة فأسطر معدودة ومحدودة قد تخبرنا بعدة أحداث كبيرة، وهي تقنية اكتسبت في السرد الشفوي شرعيتها بالتنقل السريع للراوي من حدث إلى آخر، كونه يعتمد على ذاكرته وثقافته الشفاهية في ملء فراغات القص، حتى أنه قد يضيف حدثاً جديداً في التو واللحظة، والواقع أن ذلك لا يتسق البتة مع السرد المكتوب ـ كفن الرواية ـ لكونها تؤثر سلباً، بأن تفقد الحدث الروائي تناميه الطبيعي وعمقه المفترض، وهو ما قد نلحظه في هذا المثال الذي تعبر فيه **سميرة خاشقجي** عن مرحلة بأكملها دونما تريث أو تدقيق:

" ومرت الأعوام عليهم جميعاً، ضاحكة .. باسمة .. ثم مات الأب، وترك لهم ثروة طائلة .. وفي عام ١٩٤٨م نشبت الحرب بين الإسرائيليين والفلسطينيين،

---

(١) انظر: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٢٧٩ .

(٢) بوشوشة بن جمعه، الرواية النسائية المغاربية، تونس ـ المغاربية للنشر، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢٩.

وذهب أخوها الكبير متطوعاً للخدمة الطبية في بعض المستشفيات القريبة من الحدود القريبة من الحدود الفلسطينية، ذهب ولم يعد، كسبت إسرائيل المعركة .. وشُرد الفلسطينيون عن بلادهم، وجاءهم النبأ باستشهاد أخيها"[1].

ثانيا ـ الحكاية الناجزة:

تنجز الشفاهية حكايتها منذ الوهلة الأولى لتبدو النهاية متكشفة للمتلقي، والأحداث واضحة المعالم متوقعة الحدوث، وهو ما بلورته واقعاً بعض روايات مرحلة البدايات، فبتنا نتوقع ما سيحدث لـ غربة في **البراءة المفقودة** منذ الفصل الثاني إلى العاشر، والحدث يأخذ المتوالية نفسها من الوقائع والظروف، وعطفاً على ما يتكشف من أحداثها اللاحقة باتت النهاية مكشوفة ناجزة.

إن تقديم الرواية للقارئ بوصفها حدثاً ناجزاً منذ بداية السرد يقترب بهذه الرواية ومثيلاتها من فن شفاهي متداول في الثقافة العربية، وهو فن الخبر، حتى لتبدو الرواية بأكملها وكأنها مجرد إخبار بحادثة وقعت وكفى، فتتجه بنية الرواية إلى البساطة أكثر من اتجاهها إلى التركيب، وهو انعكاس طبيعي الحدوث، ففن الخبر[2] يتأسس في غالبه الأعم على البنية البسيطة، أو الأشكال البسيطة بحسب تسمية أندري يولس Jolles Andre، والبساطة منتج شفاهي بحت، كما أن التركيب منتج كتابي بحت، لذا " يصبح من الطبيعي في مجال السرد وفي غيره أن تكون البساطة سابقة على التعقيد"[3]، أو التركيب على اعتبار" أن البنى البسيطة أسبق في الوجود من البنى المركبة لقرب البساطة من طور الشفاهية"[4].

---

(١) سميرة خاشقجي، وراء الضباب، بيروت ـ منشورات زهير بعلبكي، د.ط، ١٩٦٥م، ص١٧.

(٢) الخبر فن من فنون العرب يقصد به " ما أتاك عمن تستخبر، والخبير العالم بالخبر، وهو المخبر أيضا"(انظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي ـ دراسة في السردية العربية، بيروت ـ دار الغرب الإسلامي، ط.١، ١٩٩٨م، ص ٤٨).

(٣) المرجع السابق، ص٣٦٢ .

(٤) المرجع السابق، ص٣٦٤ .

ولمثل هذا السبب تتقوقع الرواية في مرحلة البدايات أو روايات النسق التقليدي في البُنى البسيطة ذات الحدث المكشوف للقارىء كرواية **البراءة المفقودة** أو رواية **بسمة من بحيرات الدموع**، فالثانية لم تخلُ بنيتهما الحكائية الناجزة من بساطة، ظهرت في معاناة بطلتها أفنان وحرمانها من العيش مع والدتها وأختها وتحملها قسوة زوجة الأب ووالدها المستسلم لهذه الزوجة، لتنتهي على حدّ تعبير إحدى الدراسات إلى" نص متقوقع لم يصل إلى النضج الفني .. مما جعلها تسوق سردها بواقعية أقرب إلى الخبر"[(١)].

ثالثا ـ ثنائية الخير والشر:

تنظر المرحلة الشفاهية إلى الحياة بموقفين متقابلين: شر مطلق أو خير مطلق، وتكرس خطاباتها لخدمة هذه الثنائية ولا غير، وهو الموقف ذاته الذي تمركز فيه الخطاب الروائي في هذه المرحلة، فظل حريصاً كل الحرص على فرز وتصنيف واقعه بين خير وشر ولا غير، وقد انعكس هذا مباشرة على الشخصيات بتنميطها وتسطيحها إلى أحد هذين الموقفين، وفي كليهما تبقى الشخصية في الغالب غير معقدة، وأقرب إلى الأشخاص العاديين، أو التاريخيين الذين لهم صفات وسمات واضحة تتعلق بهيئاتهم الخارجية"[(٢)].

رابعا ـ هيمنة السارد:

يستقي هذا الخطاب زاوية الرؤية من الموقع ذاته الذي يتخذه راوي القصص الشفاهي، وهو موقع سلطوي خالص، يتخذ فيه السارد موقع العليم المتحكم من خلال ما يفرضه على الشخصيات والأحداث والخطاب من سلطة متناهية، تماماً كما يفعل الراوي العليم حين يتخذ" لنفسه موقعا سامياً يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه ومالا تعرفه، ويرى ما تراه وما لاتراه، وهو المتحدث

---

(١) المرجع السابق، ص١٩٢.

(٢) رفيعة الطالعي، الحب والجنس والحرية في النص الروائي في الخليج، بيروت ـ مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢٦.

الرسمي باسمها .. فيقول لنا ماذا قالت، وماذا رأت، وماذا سمعت، وفيم فكرت، وكيف تصرفت، لذلك فإن النقاد يطلقون على هذا الصنف مسمى الراوي العالم بكل شيء، أو **الراوي العليم**، وهذا النمط من الرواة هو المهيمن على معظم القصص التقليدي في الوطن العربي، ويُعزى ذلك "إلى أن القصة العربية الحديثة ما تزال تحتفظ ببقايا شفوية"(١)، ثم أن ضمير الهو له حظوة خاصة بين الضمائر السردية، فهو لدى بعض النقاد أكثر الضمائر تداولاً، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وأدناها للفهم لدى القراء، ولهذا نرجح حضوره بين السراد الشفاهيين أولا ثم انتقاله لمن جاء بعدهم من السراد والكتاب(٢).

ولنا في رواية **بسمة من بحيرات الدموع** مثال مناسب، فصوت الساردة يهيمن على كل شيء فتبدو أفكارها الخاصة ومعتقداتها ومواقفها لا مواقف من تروي نيابة عنهم طافحة على سطح الخطاب، دون أن نبذل عناء جهد للكشف عن تلك المواطن، تقول معبرة بصوت الأم الضعيفة المسكينة البسيطة في تعليمها ومستواها الاجتماعي:

" نحن في عصر يتسم بحرية الفكر.. بحرية الرأي .. عصر يتسم بالحيوية والنشاط، وأنت تكبت حرية أولادك وتحبس رغباتهم"(٣).

وتقول واصفة من منظورها موقف الأب المتسلط على زوجته وأولاده:

" ذهلت الزوجة حين سمعت هذه الكلمات .. يا لها من كلمات جارحة أليمة نطقها بكل سهولة ويسر، نطقها ولم يفكر في تصدع جدران أسرته، ولم يفكر في تزلزل أركانها وضياع مستقبلها، نطقها وكأنها كلمة عابرة من قاموس كلامه

---

(١) عبدالرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، القاهرة - دار النشر للجامعات، ط٢، ١٩٩٦م، ص ١٠١.

(٢) انظر: عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، الكويت - عالم المعرفة، عدد ٢٤٠، شعبان ١٤١٩هـ، ديسمبر/كانون الأول ١٩٩٨م، ص ١٧٧ .

(٣) عائشة أحمد زاهر، بسمة من بحيرات الدموع، جدة - نادي جدة الأدبي، د.ط، ١٩٧٨م، ص١٥.

السهـل، يا الله ..هل استغنى عنها بهذا المقدار .. لا .. مستحيل! هل أصبحت بهذه التفاهة والرخص .. غير معقول!"[1].

فمن الواضح أن هذا الصوت المتأثر لم يكن صوت الأم المكلومة ولكنه صوت الـراوي الذي بدا غير قادر على اخفاء مشاعـره تجاه أحداث تكفل بروايتها، ومثل ذلك كثير كتكفل الساردة باستعراض شعور مازن حينما حطّت قدمه للوهلة الأولى مدينة الرياض بحثاً عن أخته أفنان:

" هاهو الآن في الرياض حيث توجد أفنان. يبدأ الآن التدخل السافر للمؤلفة. مـا أبدعها من مدينة مترامية الأطـراف .. بعيدة الجهات، كثيرة الصخب، فهذا مسافـر مـودع، وذاك قادم محي .. وتلك حقائب محمولـة .. وأخرى قد وضعت .. حركة دائبة في قاعة المطار .. جعلتها كخلية نحل.."[2].

جراء هذه الهيمنة بات طبيعياً أن تدير الساردة الشخصيات بمستوى واحد من التفكير والوعي دون مراعاة للمستوى التعليمي، ولا للعمر ومقدار تجربة الحياة، فتعبـير الأم عن الحرية هو نفســه تعبير الطفلة أفنان لحظة طلاق والدتها: " وكان طـلاق والدتها انذاراً ببـدء تعاستها"[3]، وهذه الهيمنة تقوض المسافة الضرورية والمفترضـة بـين الســادر وشخصيات الرواية مــن جانب، وتقوض مــن جانب آخر المسافـة بينها وبين ما يصـوره المؤلف من رؤى وما يبثه من رسائل في عمله الروائي مـن جانب آخـر، فتتكشف أمامنـا مقدرته الضعيفـة الواهنة علـى ممارسة لعبة التخفي وبتلك الأساليب السردية المتواضعة.

بهـذه الأمثلـة المراوحة بين الإطنـاب والحكايات الناجـزة وهيمنة السراد يتضح لنا أن الشفاهية سمةً بارزة من سمات الخطاب الروائي في مرحلة البدايات،

---

(١) بسمة من بحيرات الدموع، ص ١٦ .

(٢) بسمة من بحيرات الدموع، ص ٤٢ .

(٣) بسمة من بحيرات الدموع، ص٢٨.

ومكوناً أساسياً قلما تخلو من هيمنته رواياتها، وهو حكم لا يمكننا حصره في البدايات فقط، بل نتوقع تواجده في بعض نماذج المراحل التالية بانين توقعنا هذا على النظرة الأولية العامة على منتج الرواية النسائية السعودية عامة، وهو ما يتوجب علينا التحقق من مدى صحته.

ـ السمة الثانية ـ

الأصداء الرومانسية

لتكن إشارة نوال لموقفها من الأدب العربي في غدا سيكون الخميس منطلقاً لتتبع هذه الأصداء، فهي بعبارة صريحة تريد واقعاً أدبياً مغايراً " للأدب الذي لا ينطوي إلا على الرومانسية المتطرفة، أوالغرائزية الرخيصة عبر حوادث عاطفية .. أوالبعيد عنّا في غيبوبة عن الوعي، أين الواقع في أدبنا! الحياة! ..الصراع! ما نمر به! ماذا يقرأ النشء غير ما هو سهل ورخيص بحكم السن وقلة التجربة، وجاذبية هذه النوعية من الكتب، ليشبعوا بها وبأفكارها البعيدة عن الواقع .. تلك الأفكار التي تخدّر عقولهم كتعاطي المخدرات"(١)، وهي توحي بمطالباتها المستميتة تلك نشعر أننا حيال فتاة تعي دور الأدب وتتفهم خطورته، وتؤكد على أن تطرفه رومانسيا قد يقصيه من شرف أداء هذا الدور، لذا فروايتها توحي بأننا حيال مشروع خطابي تلتقي ساردته مع المفهوم الحقيقي الذي تطرحه الفلسفة الرومانسية، أو ما يكاد يجمع عليه وعي الرومانسيين بالأدب الصحيح، فهو في عرفهم" أدب التحرر والانطلاق أو أدب الكشف والريادة"(٢).

ولا تكتفي هذه الرواية بإعلان إدراكها للتوجه الرومانسي بل تؤكد بطرحها القضية الأكثر حضوراً في الفلسفة الرومانسية، وهي تَصَعُّد الفردية في مقابل المجتمع من باب" أن الرواية الرومانسية تفسح مكاناً واسعاً لشخصية الفنان بتركيز قوة الملاحظة على نفسه بدلاً من توجيهها للغير"(٣)، وهو ما يبرر المواجهة المتكررة بين بطلات هذا الخطاب وبين مجتمعاتهن، بوصفها مسحة فكرية توجهت

---

(١) هدى الرشيد، غدا سيكون الخميس، د.ط، ١٩٧٦م، ص ٤٣ .

(٢) حلمي مرزوق، الرومانتيكية والواقعية في الأدب ـ الأصول الآيديولوجية، د.ط، ١٩٨٣م، ص١٥.

إليها الأنظار مع إرهاصات الثورة البرجوازية في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر، وبقيت آثارها مستمرة، إلا أننا سنتوجه إلى نوال الساردة التي تكفلت بحمل مسؤولية هذا الوعي بالرومانسية، وأيضا إلى ساردات روايات مرحلتها، لنسأل عن مدى تمثل خطابهمن لهذا الوعي بصورة فعلية؟ ثم هل كانت المرحلة والظروف المحيطة بها واعية بالأهداف النبيلة للفلسفة الرومانسية لتكون قادرة على تقديم أدب كفيل بتحقيق التحرر الداخلي المنشود وتفجير طاقات الرد تجاه سلطوية الجماعة؟.

يأتي هذا السؤال على خلفية المرحلة التي تمركز في مناخاتها خطاب البدايات بفترته الممتدة من أواخر الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات، وفيها تعالى صوت الليبرالية في العالم العربي، وليست الرومانسية - كما هو معروف - إلا ذلك الصدى المتولد عن النزعة الليبرالية، أو النزعة التحررية البالغ حدّ التطابق في كثير من الأحيان - كما يقر بذلك رائدها فكتورهوجو Victor Hugo - معتبرا الرومانتيكية هي الليبرالية في الأدب[(١)]، وهذا هو لسان حال المرأة على منوال تصوير رواية بسمة من بحيرات الدموع لهذا العصر، الذي" يتسم بحرية الفكر، بحرية الرأي، عصر يتسم بالحيوية والنشاط"[(٢)].

نقر بأن مثل هذه المفاهيم عالقة بمتون الرواية النسائية السعودية ممثلة في **سميرة خاشقجي** و**هدى الرشيد** و**هند باغفار**، فما قدمنه يبدو في ظاهره طموح ممثل للمرحلة، وفق التوجه المنافح عن الحريات عامة، والمدافع عن المرأة خاصة، لاسيما في مطالبته المتكررة بالمساواة مع الرجل، فـ **خاشقجي** سعت في رواياتها الست إلى" تصوير مكانة المرأة السعودية والعربية واقعياً، وتعكس حقوق المرأة حتى من خلال ممارسة الكتابة الرومانسية عاكسة بذلك حق المرأة فيه، وأن الأمر

(١) الرومانتيكية والواقعية في الأدب، مرجع سابق، ص ١٨ .

(٢) بسمة من بحيرات الدموع، ص١٥ .

ليس قاصراً على الرجل"[١]، ولها من العبارات الصريحة في هذا الشأن الكثير حتى أن سميرة خاشقجي تصر على هذا التوجه حتى في مجموعاتها القصصية **وادي الدموع** لنجدها تنافح عن حقها في كتابة القصص العاطفية بوصفها منتجاً رومانسياً فتصرخ:

" وما العيب في كتابة القصص العاطفية؟ أن أدعو في قصصي إلى مبادىء ومثل وقيم أخلاقية، أعرض مشكلات المجتمع وحلولها؟ أسهم بنصيبي في بناء صرح وطني؟ وهل حُرّم على المرأة أن تكتب؟"[٢].

وهي تُجيّر المناسبات الاجتماعية لتعلن عن خطابها ضمناً عن مقاصد بعيدة لمعنى التحرر، فتصف العرس بأنه" إطلاق للنفس من إسارها، وتحرر من بعض قيود تفرضها البيئة"[٣].

وهي إن كتبت لا تبحث عن حرية مشروطة كما يريد الرجل منها ولسبب بسيط هو أن المجتمع الذي تعيش فيه المرأة الكاتبة" لم يهضم بعد كل الحريات التي ينادي بها.."[٤]، بل أعطى المرأة حرية وطلب منها مقابل ذلك أن تكون دائما على صواب لتصبح حريتها" عرجاء .. حرية .. زائفة لا تعطيها حقها للنهوض والتقدم، اتركوها تكتشف نفسها بنفسها، اتركوها تستشف ما تنبض به عروقها ويجيش بصدرها، ويخفق في قلبها ويجول بخاطرها"[٥].

والذي يبدو أن رومانسية هذا الخطاب حتى وإن جاءت متوائمة مع التوجه المتسيد آنذاك لم يلقَ ترحيباً في المجتمع المحافظ كمجتمع المملكة العربية السعودية،

---

(١) عبدالرحمن بن محمد الوهابي، الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية ـ النشأة والقضايا والتطور، القاهرة ـ دار العلم والإيمان، د.ط، ٢٠٠٨م، ص ٧٧ .

(٢) وادي الدموع، مرجع سابق،ص ١٢ .

(٣) سميرة بنت الجزيرة العربية، قطرات من وادي الدموع، بيروت ـ منشورات زهير بعلبكي، ١٩٧٣م، ص٢٨.

(٤) وادي الدموع، ص ١٤ .

(٥) وادي الدموع، ص ١٤ .

فأحدث" نوعاً من الصدمة لوجهة النظر التقليدية بتلك الرؤى التي سعت لتحطيم المحظورات"[1]، على الرغم من مجافاته مكانياً للبيئة السعودية، ولجوئه إلى البيئات العربية الأكثر تحرراً كمصر ولبنان، وهو تجنب مقصود، مما دعانا لعدّه واحداً من الحيل السردية التي ابتكرها خطاب البدايات، والتي ستجيء مناقشتها في حينه.

الملاحظ انغماس خطاب هذه المرحلة في مظاهر الرومانسية حتى أن تجلياتها بدأت تظهر في عناوين الروايات، تلك العناوين المستقاة من المعجم الرومانسي، فحالة البكاء بما يصاحبها من دموع جارفة تمثلتها عناوين: **ذكريات دامعة** و**قطرات من الدموع** و**بسمة من بحيرات الدموع**، وتبلورت كآبة الحياة ومسحتها الحزينة في عناوين: **ودعت آمالي** و**وراء الضباب** و**صحوة الآمو** و**البراءة المفقودة** و**مأتم الورد**، وجميعها أبرزت صورة رومانسية أرادت - دائماً - التعبير عن مشاعر الحزن والكآبة، ونغمات البكاء واليأس والشعور بهشاشة الحياة، ودنو شبح الموت وتجلياته المعروفة.

العناوين ماهي إلا صورة مصغرة لارتباط هذا الخطاب بالمقولة الرومانسية، بينما الصورة الأكثر اتساعاً تقدمها لنا متون الروايات، ولننطلق من روايات **سميرة خاشقجي** التي نلمس فيها قدراً كبيراً من سمات هذا التوجه، لاسيما أن فلكها الذي دارت فيه هو فلك العاطفية، وهي صورة واضحة من صور نكوص الرومانسيين عن تيارهم الثوري في لحظة تأسيسه، بالانغماس في اللون العاطفي كما فعلت **سميرة خاشقجي**، مع سعيها الحثيث والملحوظ لإبراز العديد من مظاهر الرومانسية، والتي سنستعرضها عقب هذا المثال الحي لذلك النكوص والتناقض في توجهها الرومانسي.

مثالنا هو: الفتاة المثقفة التي وجدناها تستميت في الدفاع عن حريتها، وتناضل من أجل أن تكون نموذجا للفتاة العصرية الحرة حتى في خيار الزواج، وجدناها

---

(١) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص٧٨.

تعيش في مجتمعات بديلة بلغت الفتاة فيها من الحرية مبلغاً بعيداً، فعبّرت عن بطلات يعشن في فضاءات جنيف ولبنان ومصر، وهي بهذا لا تقدم النموذج الحقيقي للفتاة السعودية التي تكالبت من حولها العادات والتقاليد والمحظورات بشتى أصنافها، ولك فقط أن تنظر في رواية بريق عينيك وفتاتها التي لا تكاد تغادر شاطئ الروشة بلبنان، الفتاة شروق التي تزاول بين جنباته الحرية المتناهية، ابتداءً من ارتداء الملابس الخاصة جداً، وشبه العارية وانتهاء بالسباحة بها أمام الناس، كما لا يمانع والدها من أن تعمل مضيفة طيران رغم صغر سنها، فتطوف العالم ومطاراته في حرية لم تكن معهودة البتة في واقع المرأة السعودية آنذاك، ولا نبالغ إن قلنا إنها وظيفة ما تزال حتى اللحظة ونحن على عتبات العام ٢٠١٠م غير مطروحة ضمن خيارات الفتاة السعودية إلا فيما ندر.

نعني أن هذا الخطاب قفز إلى تصوير حرية لا تمس الواقع الحقيقي للمرأة السعودية، وقفز أيضا في تعبيره عن عاطفتها، والتي شغلت مساحات واسعة منه متمثلة في قصص الحب والغرام التي انتشرت بشكل واسع في هذا الخطاب لاسيما لدى سميرة خاشقجي صاحبة العطاء الروائي الأكثر في هذه المرحلة، ونحسب أن مثل هذا التوجه ليس مستغربا في مرحلة تحفل بالعاطفة وقصصها الغرامية، وهو ما يمثل الجانب الرومانسي ويجسده، وإن كان تمثيلاً غير متوائم البتة مع طبيعة المجتمع الذي تنتمي هويتها إليه، وهنا يمكننا القول إن الصدى الرومانسي متحقق الوجود في هذا الخطاب إلا أن أبعاده لم تتجاوز الحد الأدنى في فلسفته.

ونؤكد أيضاً على أن وجود قصص الحب وبهذا الكم في خطاب البدايات مسألة تتنزل في سياقها الطبيعي، وتحل في نصها اللائق بها، ونظراً لمثل هذه الأهمية سوف نؤجل النظر فيها إلى المبحث الثالث من هذا الفصل، كون التوجه العاطفي حضر كتوجه رئيسي في توجهات خطاب المرحلة الأولى، إلا أن ما يمكننا إضافته في العلاقة بين الحب والخطاب هو أن الحب ـ في هذه المرحلة ـ أشبه ما يكون بالحيلة التي تم استثمارها كمدخلٍ لعرض قضايا المرأة السعودية، لنكتشف أن التعليم طرق

مـن باب الحب، والـزواج والطلاق طرقا من بـاب الحب، وثقافة المـرأة وتحررها جاءا من باب الحب أيضاً، حتى صار بمثابة المؤطر الذي تنضوي فيه كل مشاكلها، والمعبر الآمن الذي يحمل خطابها إلى متلقيه بسلام بحسب رؤية خطابها.

هـذا الاحتفاء بالحب على هـذه الشاكلة تتمثله رواية **بريق عينيك** بشكل أدق عـبر تلـك الموجة الرومانسيـة الصارخة الظاهـرة في المواقف الغراميـة والمواقف المأساوية وتحييد المكان، فضلاً عن جملة مواقف تحدثها الصدفة ولا غير.

وزيادة علـى احتفائها بقصص الغـرام والحب والشوق الملتهب تأنس **سميرة خاشقجي** بالحزن وتبعاته مثلما هي حال روايتها الأولى **ودعت آمالي**، فهذا الحزن الكاسـح رابط وثيق بالرومانسيـة، ودليل قاطع عليها لاسيما أن قصة الحب انتهت بمأسـاة عمّقت هذا الحزن ورسخته، فتلجأ كثيراً إلى الطبيعة، وتركن إلى البحر وصخوره، تلك الصخور التي ارتبطت بالرومانسيين، وعبّرت عن هربهم من الحياة حـين يضيق بهم واقعها، ورواية **ذكريات دامعـة** لا تنفك تذكر صخرة الرومانسيين وعلاقتها ببطلة الرواية.

وإن كان هـذا هـو حال ما سبق من روايات فرواية **مأتم الورد**" تغترف من بحـر الرومانسيـة الرحيـب، وتنطق بـكل شعور وجـداني ملتهـب .. وتتحدث عن الذكريات والحب والدموع"[1].

أمـا مـا يمكننا الانتهـاء إليه ـ في مسألـة التحام الخطـاب بالرومانسية ووفاء نماذجـه لأصدائهـا ـ فنقـول في شأنه: إن الاتجـاه الرومانسـي كان الأقرب لكاتبة مرحلـة البدايات من أشـكال التعبير الأخرى في الرواية النسائيـة السعودية، ربما لضيـق عالمها ولصغـره ولمحدودية خياراتـه، وربما لقلة مصادر الخـبرة والثقافة لديهـا، فنهلـت تلقائياً مما هو سائـد ومهيمن، على اعتبـار أن الفترة التي ظهرت

(١) محمـد السيد الديـب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية، القاهـرة ـ المكتبة الأزهرية للتراث ط٢، ١٩٩٥م، ص١٦٥ ـ ١٦٦ .

فيها الرواية النسائية السعودية فترة تعاطت مع الرومانسية وتمثلتها، وبالتالي فالرومانسية لم تكن نتيجة اختيار، بمعنى أن تختار الكاتبة كتابات ذات طابع رومانسي، وتفرض الأصداء الرومانسية عليها وجودها لتنتهي إلى تعامل يسوده قصور الأدوات والعجز عن الرقي إلى الهم الاجتماعي، أو التحرر الحقيقي على سبيل المثال، حتى أن كتاباتها تتبلور في خواطر ذاتية أقرب إلى المدرسية منها إلى الفنية الواعية، وقد عبّرت عن هذا المعنى إحدى الكاتبات السعوديات بقولها:

" في تصوري بالنسبة للغالبية التي أقرؤها، هي تبدو نتيجة عجز، نتيجة انطواء الذات، ورؤيا قاصرة، أحيانا تذكرني بما تكتبه الطالبات الصغيرات، أو من هنفي سن المراهقة لصديقاتهن في الأوتجراف، هذه الكتابات لا تمثل في معظم ما يكتب أصالة"(١).

ما نريد الوصول إليه: أن مثل هذا الامتثال والخنوع لفلسفة معينة كامتثال هذا الخطاب للرومانسية لا يعني بالضرورة قدرته على تحقيق المراد من ورائه، فثمة فارق كبير بين أن نؤمن بموقف فلسفي معين وبين أن يكون لدى خطابنا الروائي القدرة الكافية للتعبير عنه، وتمثل هذه المعضلة واحدة من معضلات الرواية السعودية على امتداد مراحلها، حيث البون بين ما نستشعره لدى الروائيات من طموح ورغبة وبين ما عبّرن عنه فعليا في منتجهن.

بلوغنا مثل هذه النتيجة ينضوي تحت تصور عام لكيفية تفاعل عموم الرواية العربية مع الملمح الرومانسي، فبقدر ما استجابت في مراحلها الأولى لتوجهاته اعتورتها جوانب سلبية أوجزها **طه وادي** في" تخلف الشكل والمضمون إذ صارت أقرب إلى الحكاية عند كتابها، فيهتمون فيها بقص الحدث والصياغة القدرية للبناء التي تدع للمصادفة والحظ والنصيب كل قدرة وإمكانية على صياغة حياة

---

(١) مجلة قوافل، الرياض - نادي الرياض الأدبي، العد الرابع، رمضان١٤١٥ - ١٩٩٥، ص١١٥.

الناس في الرواية...، وعلى هذا تفقد الرواية في منتج ممثلي التيار- غالباً - منطقيتها ومعقوليتها وتصبح الشخصيات بالتالي غير مقننة فنيا، وغير قابلة للتبرير"(1)، وهي محاور تشكل- في زعمنا - سمة ثالثة لخطاب هذه المرحلة سنتناولها تحت مسمى قصور الوعي النقدي بفنية الرواية.

(1) طه وادي، صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة - دار المعارف، ط٢، ١٩٨٠م، ص١٢٥.

السمة الثالثة ـ

قصور الوعي بفنية الرواية

لم تكـن إشارتنـا ـ فيما سبق ـ إلى تناقض الخطاب الروائي في مرحلة تمثله للرومانسية من باب إدانته بالقصور بل لتبيان الملامح العامة التي انتظمت خطابه وشكلتـه، أمـا قصور الوعي النقدي بالكتابة الروائيـة فأمر لا مناص من وجوده في شتـى البدايات: بدايات الكاتبـة السعودية وبدايات غيرها من الكاتبات العرب، بل لربمـا واجهت الكاتبة الغربية في بداياتهـا الأولى المصير نفسه، فالقضية ـ على ما يبـدو ـ مسلم بها في تاريـخ الكتابة النسائيـة بعمومها والعـودة إلى غرفة فرجينيا وولـف Virginih Woolf تثبـت هـذا، فقـد أقرّت وولف "بـأن النساء مقيـدات إزاء الكتابة بسبب الظروف التي تحرمهن من التعليم ومن الوصول إلى البشر"(١)، وهي ظـروف تتشعب وتمتد لتلامس واقع المرأة الثقافي والاجتماعي والسياسي والديني، ولا مجال في مثل هذا المقام لتفنيدها بل سننتقل مباشرة إلى ما أحدثته من قصور في وعـي الكاتبات بفن الروايـة وقصور وعيهن بذواتهن، وفيصلنـا فيما ندعيه ما قدمتـه مدونة هـذا الفصل من مظاهر دالة على هذا القصـور وسوف نستعرضها في صورتين:

أولا ـ قصور الوعي بجنس الرواية الأدبي وفنيتها.
ثانيا ـ قصور الوعي بالذات لدى الكاتبة.

لاشـك أننا نعول كثيراً على دور العلم ومـا يوازيه من تجارب وخبرات إنسانية مكتسبـة في شتى شؤون الحياة، والرواية فـن له أصول وتقنيات وعناصر ينبثق من

---

(١) رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دمشق ـ دار المدى، ط١، ٢٠٠١م، ص٧٣.

خلالها كجنس أدبي يتطلب شيئا من المعرفة لفك مغاليقه، لهذا بدا أثر ندرة فرص التعلم من ناحية والافتقار إلى التجربة الكتابية من ناحية ثانية بتغييب وعي الكاتبة السعودية بهذا الفن، على الرغم من تزامنها التاريخي مع ظهور الرواية الفنية السعودية في ملحق الرجال، حين صدرت رواية **ثمن التضحية** لـ **حامد دمنهوري** والتي عدّها النقاد منطلقا لتاريخ الرواية الفنية السعودية، وذلك عام ١٩٥٩ ميلادية، وليصادف أيضاً موعد ولادة أول رواية نسائية سعودية ممثلة في رواية **ودعت آمالي** لـ **سميرة بنت الجزيرة العربية** أو **سميرة خاشقجي**.

يلزمنا القول للتنبيه بأنه ليس في وسعنا التعويل على التزامن التاريخي كشرط أساسي لظهور روائية سعودية واعية بهذا الجنس الأدبي، ولا برواية نسائية فنية إذا ما رصدنا القوة الأكثر تأثيراً والمتمثلة في العاملين الأساسيين في صنع هذا الوعي وهما: **التعليم والتجربة الحياتية النسائية**، وقد غابا عن مشهد الرواية وإنأضاف البعض عاملاً ثالثاً نظنه نتاجاً طبيعياً للعاملين السابقين، ذلك العامل هو التناقض بين الكتابة والمرأة[1].

إذن ما سنلقاه من قصور فني في **ودعت آمالي** تكرر فيما جاورها من روايات استنسخ بعضها البعض، فأغلب كاتباتها لا يزلن يتحسسن الطريق إلى الرواية دون أن يمتلكن الوعي بشروطها، يقول **سلطان القحطاني** بعد تفحصه **البراءة المفقودة**: " نجد أنفسنا على مسافة بعيدة جداً عن الرواية الفنية وبكل المقاييس فليس هناك إمكانية لتسميتها رواية، أو مناقشتها كرواية على الإطلاق "[2]، وإلى ذات النتيجة ينتهي بعد تفحصه رواية **بسمة من بحيرات الدموع** فهي رأيه " حكاية

---

(١) (التناقض بين الكتابة والمرأة) مفهوم تنتجه المعادلة الاجتماعية من حيث " أن الكتابة والمرأة مفهومان نقيضان، وقد ظلّت هذه المعادلة شبه ثابتة، وما زالت بشكل أو بآخر سارية، وتؤكد هذه المعادلة الاجتماعية على أن التناقض بين الكتابة والمرأة في المجتمع السعودي تنبع من علاقتهما المتناقضة بملكة التواصل مع المشاعر والقدرة على التعبير جهاراً وبصوت مرتفع " (انظر: خطاب السرد، مرجع سابق، ص٢٣و٢٤ .

(٢) الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها، مرجع سابق، ص١٤٤ .

ساذجة ممكن أن تحصل بعض أجزائها بينما يتعذر حصول الأجزاء الأخرى لعدم اتفاقها مع طبيعة القص"[١].

ويعمم **منصور الحازمي** حكم القصور على السلسلة الروائية التي صدرت للكاتبة **سميرة خاشقجي** فهي" على كثرة ما كتبته من روايات لم تستطع أن تقدم أي عمل سردي له قيمة فنية"[٢]، ويؤكد **خالد الرفاعي** هذا المنحى بقوله: " إننا لا نلتقي في هذه المرحلة إلا رواية واحدة يمكن أن نطلق عليها مصطلح رواية، وهي رواية **غداً سيكون الخميس** لـ **هدى عبدالمحسن الرشيد**، وذلك لأنها تعتمد البناء الفني للرواية، وتجليه في المتن بحبكة جيدة.."[٣].

نميل فعلياً مع هذا الرأي الذي تردد صداه كثيراً في الدراسات النقدية حول رواية **غداً سيكون الخميس**[٤]، والتي عدّها النقاد الرواية المؤسسة لرواية فنية سعودية نسائية، فقيمتها الفنية يمكن أن تقابل القيمة التاريخية لرواية **ودعت آمالي** لـ **سميرة خاشقجي** كونها أول رواية نسائية سعودية.

يصل بنا هذا الخيط الرفيع بين ما استوفته **غدا سيكون الخميس** وما افتقرت إليه الروايات المحايثة لها إلى سرِّ قصور الوعي بفن الرواية وأثره في تشكيل خطاب البدايات، ولهذا علينا أن نجعل من النص مضماراً لعقد مثل المقارنة.

بداية، نرى أن مسألة الريادة الفنية لـ **غداً سيكون الخميس** ينبني عبر

---

(١) المرجع السابق، ص ١٤٧ .

(٢) منصور بن إبراهيم الحازمي، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، الرواية، المجلد الخامس، دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٩.

(٣) خالد الرفاعي، الرواية النسائية السعودية - قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن، الرياض- النادي الأدبي بالرياض، ط١، ٢٠٠٩م، ص٤٢.

(٤) يقول سلطان القحطاني" وقد تمثلت الكاتبة - يعني هدى الرشيد - روح حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر، هذان اللذان وضعا بذرة الرواية الفنية في أواخر الخمسينيات" (انظر: سلطان بن سعد القحطاني، الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها ١٩٣٠ - ١٩٨٩ من دراسة تاريخية نقدية، القصيم نادي القصيم الأدبي، ط٢، ٢٠٠٩م.، ص١٤٩).

ظرفها المرحلي بالدرجة الأولى، ففي سياقها الزمني الذي أنتجت فيه قد تتميز، كما لا نشك بأنها الأشد تماسكاً من حيث البنية في سياقها أيضاً، يشفع لها كونها تحمل خطاباً له قضيته الخاصة وأهدافه الواضحة وهذا بحد ذاته الأهم بالنسبة إلى هذه الدراسة، بيد أنها لا تفي بكل شروط الفنية، فالفنية وعلى الرغم من مجمل الملامح الإيجابية السابقة ما تزال قاصرة عن بلوغ أوجها، أو على أقل تقدير الحد الأعلى منها، والمبرر الذي نسوقه لمثل هذا الحكم أن ثمة أفقية انتظمت حركة الرواية النسائية السعودية في مرحلتها الأولى مما صنع حالة من الثبات على النقطة الأولى التي أطلقتها الروائية **خاشقجي**، فاتخذت نموذجا يُحتذى لما تقاطر بعدها من روايات.

من أجل هذا أضحى استنساخ هذا النموذج استنساخاً لمظاهر قصوره الفني وتكريساً لها" فهن لا يجسدن مذهباً واضحاً في الكتابة بقدر ما يقدمن نماذج هجينة يعسرعلى الناقد تقييمها حيث يكون أمام شتات من النصوص والكتابات التي يتداخل فيها أكثر من جنس أدبي ولون إبداعي"(١)، وهو تداخل أجناسي ابتعد بالروايات عن وجهتها الروائية المفترضة وجعل منها مزيجاً لا هوية له(٢).

نقول: بالإضافة إلى مثل هذه المثلبة تلفتنا نمطية الشخصيات الروائية حتى لأمكننا تقسيمها بحسب الروايات إلى معسكرين لا ثالث لهما، فإما شر مطلق وإما خير مطلق، حتى إن المتلقي لا يعوزه كثير جهد كي يصنف كل شخصية في معسكرها الملائم لها، فالشخصيات في أدنى مستويات التجسيد، فلا علامات فارقة، ولا عمق نفسي، ولا خطاب خاص، بل لا ضير أن تبدلت نوال بطلة **غداً** سيكون الخميس بـ

---

(١) الرواية النسائية المغاربية، مرجع سابق، ص ٣٧ .

(٢) يصف سلطان القحطاني البراءة المفقودة" بالأقرب إلى فن المقامة وتأثرها بالفنون الإسبانية في بداية النهضة مثل البيكارسك الذي ظهر على غرار المقامة الشرقية مما شكل مسلسلات لا يربطها على الإطلاق رابط المغامرة أو القضية وإنما يقوم بكل البيكارو باقحام نفسه في المشكلة لتلد الأخرى، مع أن الحلقة بينهما مفقودة" (انظر: الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها، مرجع سابق، ص١٤٥).

غربة بطلة البراءة المفقودة، أو أن تحل كلتاهما في موضع أفنان في رواية **بسمة من بحيرات الدموع**، فجميعهن يحملن النمط ذاته والبعد الأحادي نفسه، فلا اعتبار للشخصية سوى في حدود تأدية المواقف المنوطة بها، ولكأنها خارج نطاق التجويد والتعميق والفاعلية والتفرد.

يمدنا ذلك المشهد المتهالك في رواية البراءة المفقودة بمثال مناسب، حين تنكرت غربة الهاربة من الشرطة في شخصية فتاة أخرى تدعى آمال، وحلّت في مكانها كطالبة جامعية وبحيلة واهية جداً، هي ارتداؤها نظارة شمسية ولا غير، ومن خلال هذه النظارة نجدها تتقمص شخصية آمال حتى مع أقرب المقربين كأسرتها وزميلاتها في الكلية، فمن الغريب وتمعن الرواية في سذاجة المشهد حين تزور غربة المتنكرة منزل أهلها التي هربت منه وتلتقي أخوتها لنجدهم كمن اغشي على أبصارهم، حيث لم يكتشف أي منهم أن هذه الفتاة الماثلة أمامهم في شخصية آمال ما هي إلا ابنتهم الهاربة غربة وأن النظارة الشمسية هي سر الحيلة ولا غير، وهو أمر يعبر بصدق عن ضعف في الوعي بآليات بناء الشخصية والأحداث الروائية، وجهل بالبناء الدرامي عامة، كما ينم عن تورط الكاتبات في المبالغة الفجة الغالبة على كتابات هذه المرحلة، ولا نشك أنها سمة لها مرجعيتها الشفاهية التي تلازمت مع قصور الوعي بكتابة هذا الفن.

أما سر شيوع المبالغات وأساليبها في هذا الخطاب تحديداً فيعود إلى ندرة الحلول الفنية وتضاؤل الحيل السردية نتيجة افتقار الكاتبات إليها مما يدفعها لاستسهال المبالغة، فلا يقف في طريق أبطالها عائق، ولا يعيق الأحداث عائق، حتى وإن افتقد الخطاب منطقيته، وكأننا - بالضبط - حيال قص شفاهي لا حدود لتجاوزات خياله ومبالغاته، والتي كثيراً ما تقع بنيته الحكائية في مطب اللامنطقية، والبعد عن الصدق الفني الذي لا يشترط حصول الفعل حقيقة، ولكنه يشترط

إمكانية حدوثه ضمن الشكل الحكائي الذي اختارته الحكاية[1]، علماً بأن الشواهد علـى هذا لا حصر لها، كالذي ورد في رواية **بسـمة من بحـيرات الدموع** لحظةَ أن قـرر مازن الذهاب إلى الرياض من أجل البحـث عن أخته رغم جهله التام بعنوان مسكنهـا، فيتصل مازن بالمطار وبعد ساعة يجد الطائـرة بانتظاره، فيحلق متجهاً إلى مدينة الرياض، هكذا بكل بساطة.

في **البراءة المفقودة** نجد شبيها لهذا، فـ غربة الهاربة من قبضة الشرطة تسير حرة طليقة في الشوارع، وفي محطات القطارات وفي الحدائق العامة، وتتفلت بحجج ساذجـة من قبضة العوائق التي قد تهدد مسار السـرد، وتؤدي إلى توقفه، أيضا لا غرابـة إن وجدنـا الأم في العقد الثالث مـن عمرها، بينما ابنهـا في سن العشرين كمنطق رواية **بسمة من بحيرات الدموع**، ولا بأس في مثل هذه الروايات أن تتمكن ابنـة الثامنـة من القراءة وكتابـة الرسائل بأسلوب أدبي رفيع كمـا هو حال بطلتها أفنان.

ومثلمـا تأخذنا المبالغة إلى بنـى سردية متهالكة تفعـل المصادفات والمفاجآت القدرية العجيبة[2] الشيء ذاته، فهما وجهان لعملة واحدة باشتراكهما في المرجعية مـن حيث انبثاقهما من ثنايا القصـة الشعبية والتفكير الشعبي عامة، واشتراكهما - أيضـاً - في الآلية ذاتها بإظهارهما" الكائـن البشري مدفوعاً دفعاً في أصغر أموره وأخصهـا وفي أخطرهـا وأعمها، وهذه القـوى التي تدفع هي القـدرة، وهي الحظ والدهر والبين المقـدر والمكتوب"[3]، وبوجودهما على هذه الشاكلة ووفق هذه الآلية

(١) انظر: في قديم الزمان - دراسة في بنية الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص٢٦.

(٢) هـي مسألـة واردة الحـدوث كون" المصادفـة القدرية تقوم بدورهـا في بناء الحدث عنـد كتاب الاتجاه الرومانسـي، ولكنها تبني الحـدث ولا تفلسفه في الدرجة الأولى، بمعنـى أن الاعتماد الأساسـي في تطور الحـدث أو نموه يقوم علـى المصادفة في الدرجـة الأولى بحيث ينهار الحدث بدونهـا، والصدفة المبنية عليها" (انظـر: محمد صالح الشنطي، الرواية العربية في مرحلة النهوض والتشكل، دار الاندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط١، ٢٠٠٤م، ص٩٥).

(٣) المرجع السابق، ص٩٥.

تسقط الرواية إجمالاً في حكاية تفتقد إلى الإقناع والدهشة، فلا منقذ للغرقى سوى غربة، ولا مسعف لضحايا الحريق وغير الحريق سواها، والأغرب من ذلك كله يتمثل في عدم وجود أي مشكلة إن وضعت الصدفة هذه الفتاة الهاربة أمام أناس تعرفهم ويعرفونها على طول زمن الرواية برغم هذا الترحال الطويل عبر مدن وقرى ومحافظات مصر، فما أن تلتقي مصادفة طالبتها ليلى. التي درّستها في الصف الثالث الابتدائي. فتتوثق بينهما العلاقة حتى نتفاجأ أن والد هذه الطفلة هو نفسه الضابط المكلف بقضية البحث عنها، ومثل ليلى ذلك الرجل الذي أنقذته وزوجته من الحريق وقامت على علاجهما لنتفاجأ. أيضا. بأنه صديق حميم لوالدها، وهي صور تضعنا. بلا أدنى شك. على جانب مقابل يأتي فيه الحدث الروائي معطلاً من أسباب الإقناع غارقاً في اللامنطقيه.

وما من شك في أن قصور الوعي بما هي بصدد إنجازه سردياً له تداعياته المثبطة لإمكانية ظهور نص قصصي مكتمل فنياً، كالخلط الذي رأيناه في مجموعة سميرة **خاشقجي** القصصية **وتمضي الأيام** بين رسالة قارئة عربية وردت إليها من مدينة الظهران في شرق المملكة، فما كان منها إلا أن تحمّست لها فضمتها إلى هذه المجموعة القصصية كواحدة من قصصها[1].

على مثل هذا الخلط والضعف بنت الروائية السعودية نصها الروائي في هذه المرحلة، وبمثل هذا الخلط تشكل خطابها الأنثوي، لتعبّر عن خطاب جيل بأسره، جيل لم تتهيأ له القاعدة الأساسية لأن يعي ذاته، وتفهم أهدافها ومقاصدها

---

(١) تقول في هذه الرسالة: في أيام مظلمة أرسلت إلي قارئة عربية خطاباً من مدينة الظهران في شرق المملكة العربية السعودية، وتسلمت الخطاب بعد خمسة عشر يوماً من وضعه في صندوق البريد .. ولا أريد أن أهاجم مصلحة البريد هناك وهنا ولكن أعرف أن الواجب يقضي عليها أن تهتم بتسليم الخطابات لأصحابها في الموعد المقرر لوصول الخطابات .. لابد أن تسير مصلحة البريد هناك أو هنا كالساعة .. وهي تستخدم أحدث الماكينات الأوتوماتيكية لفرز الخطابات. وصاحبة الخطاب هي إحدى الفتيات العربيات .. كتبت لي الرسالة على فراش المرض بمستشفى الظهران حيث تستعد لإجراء عملية دقيقة في القلب، وهي تطلب مني بصفتي كاتبة أن أسجل قصتها.." (انظر: سميرة بنت الجزيرة العربية، وتمضي الأيام، بيروت. منشورات بعلبكي، د.ط، ١٩٧١م، ص٢٦٧).

وأسرارها ليخلق قصور الوعي بالذات نسقاً تابعاً لا يملك مصير حياته ولا حرية قلمه، وهو ما يفسر دوران المرأة السعودية في بداياتها الأولى في ظل الكتابة الذكورية، والركون إلى شروطها، ولتبقى مستمرة - بوعيها - بواقعها في إطار الإذعان لعلاقة غير متكافئة مع الرجل مقتضاها أن المرأة أدنى بفطرتها، الأمر الذي يدفعها إلى أن تبقى ذاتاً في خانة المفعول به والرجل هو الفاعل، وهي المصنوع والرجل هو الصانع[1]، وبالطبع سوف نستحضر في هذا المقام ما بدأنا الحديث به من افتقارها للتعليم والتجربة الحياتية الخاصة.

وبما أن الوعي في جميع أشكاله حضور للذات فنحسب أن عزلة المرأة السعودية عن ذاتها تسبب في تسيّد هذه السمة، حتى عجزت الكاتبة السعودية عن بلوغ الحد المقبول في الوعي بفنية الرواية، ثم إنّ هذا العجز عن فهم الذات واكتشاف مخادعها سلّم خطابها لحالة من الانقياد التام لخطاب الذكورة، ولأساليبها الكتابية، فغدت كتاباتها الروائية في هذه المرحلة تحديداً وكأنها إضافة تاريخية فحسب.

ولنا أن نعتبرها إضافة أسهمت في الزيادة على ما أنتجته الذاكرة الكتابية الذكورية في رحلة الرجل الروائية، وما بلغه من ممارسة حقيقية للوصاية عليها حتى في شأن الكتابة، تبعاً لوصايته المهيمنة في شتى شؤون الحياة، وهو ما دلّت عليه مقدمة رواية **بسمة من بحيرات الدموع** التي تصدى لصياغتها مسؤول النادي الأدبي بجده آنذاك مؤكداً دور الذكور في الهيمنة على ساحة الإبداع، ومقراً بمساحة الظل الفارهة التي فرضت على الكاتبة السعودية في تلك الحقبة، ناهيك عن إشارته الواضحة إلى تفضل الرجل عليها بأخذها إلى مساحة الضوء الضئيلة في المشهد الأدبي، فما نشر من روايات نسائية لا يشكل - في رأيه - سوى مجرد "قطرة من يراع الآنسات الكاتبات اللائي أبرزهن النادي الأدبي في المجتمع السعودي، والمجتمع العربي، والمجتمع الأدبي العام"[2].

---

(١) انظر: سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ٢٠٠٤م، ص ٦٧ .

(٢) بسمة من بحيرات الدموع، ص٥.

وبما أن المؤسسة الثقافية في المملكة العربية السعودية ذكورية النسق فلا فضل للأنثى الكاتبة إذن على نفسها في شيء، والفضل كله عائد إلى الذكور في تقديمها ومنحها فرصة الكتابة، فالحالة السائدة هي الأثر الكبير للذكور على نتاج خطاب البدايات حتى وإن بادرت مثل سميرة خاشقجي بنشر مالديها من روايات.

وقد نجد الكثير من المقولات المعبرة عن فكرة استعادة الذات الأنثوية واكتشاف دواخلها وفي شتى روايات المدونة، وقد توحي لنا بأنها عبارات تحمل بُعداً لخطاب يدرك أهمية ذاته، وضرورة الوعي بها، بيد أن التدقيق يحيلنا إلى عبارات غارقة في الخيال والانفصال التام عن الواقع وقضاياه فافتقدت كاتباته روح المبادرة، وبقين مخلصات لتوجههن الرومانسي في بعده السلبي "على اعتبار أن الرومانسية تقف مع الشخصية في نهاية الأحداث موقفاً مختلفاً، إذ تلجأ الشخصيات إلى السلبية غالباً، في حالة عجزها عن تنفيذ رغبتها أمام الظروف القاسية على نفسية الفرد"[1]، فتبقى مخلصة للخيال، ويبقى الخيال بالنسبة للشخصية خيالاً ثابتاً على صورته المفترضة وتبقى الطبيعة بمثابة السجن لمريديها، وبالتالي يقصر الخطاب عن تحقيق شيء أبعد من مجرد عبارات مسكوكة، وأقوال لا ترتقي للتحقق على أرض الواقع. ومن هذه العبارات:

" - لا يهم، إنني أفَضل مواجهة نفسي وواقعي[2].

- لا شيء يستحق أن أخسر نفسي وأفقد التلاحم معها[3].

- أريد فقط الصدق مع نفسي وشعوري تجاه الطرف المقابل[4].

على هذه الشاكلة تبقى الكتابة في مرحلة البدايات. وكما تقول إحدى صديقات نوال في (غداً سيكون الخميس) - حين أرادت وصف حالتها المتمردة سلباً

(١) فن الرواية في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٣٦.

(٢) غدا سيكون الخميس، ص ١٢ .

(٣) غدا سيكون الخميس، ص ١٣ .

(٤) غدا سيكون الخميس، ص١٢.

هـي مجرد " فلسفـة وتفلسف دون الشعور بمـرارة الحياة وواقعهـا "[1]، وقس على ذلـك الكثير لتقف على عبـارات تطمح لاكتشاف الذات وتقصـر في نهاية المطاف عن بلوغه.

ما تقدم من سمات بدت في ظاهرها مآخذاً على خطاب مرحلة البدايات هي- في الواقع- لا تخلو من مقولة إذا ما أخذنا بالفكرة التي نبّه إليها **معجب الزهراني** حـين اعتبر " أي كتابة نسائية لابد وأن تطرح أسئلـة، وتثير قضايا لم تكن حاضرة في مجـال الوعي "[2]، وأن مثل هذه المبادرات القلقـة المرتبكة ظاهـرة أدبية جديدة وحدث ثقافي جديد يقتحم سرديات الألفية ويعدل مسارها "[3].

نخلص إلى أن مدونة المرحلة الأولى انتظمت في شأن خطابها بسمات محددة المعـالم، كانت هـي الأشد بروزاً فيه، خطـاب خضع لهيمنـة شفاهية وتمركز حول رومانسيـة تعطلت عن تحقيق أهدافها السامية، وأُنتج من تجربة كتابية قاصرة في مدى وعيها بذاتها وبالرواية كفن.

والخطـاب بهـذه الصفة ووفقـاً لهذه السمـات يسهم في الإعـلان عن خطاب الروائيـة السعودية ويحقق له الحضـور بمفهومه المادي، بيد أنه يقصر عن إحداث أثره كخطاب ينبني وفق رؤية وفلسفة خاصة بهذه الكاتبة أو تلك.

وبلـوغ هـذه النتيجة يدفعنا للنظر في آليات خطاب هـذه المرحلة ووسائطه التي سعى من خلالها للإعلان عن تواجده، ولهذا فقد خصصت الدراسة مبحثها الثاني لتلك الوسائط والآليات وسوف ندرسها تحت مسمى **الحيل السردية لخطاب الروائية السعودية.**

---

(١) غدا سيكون الخميس، ص ١٥ .

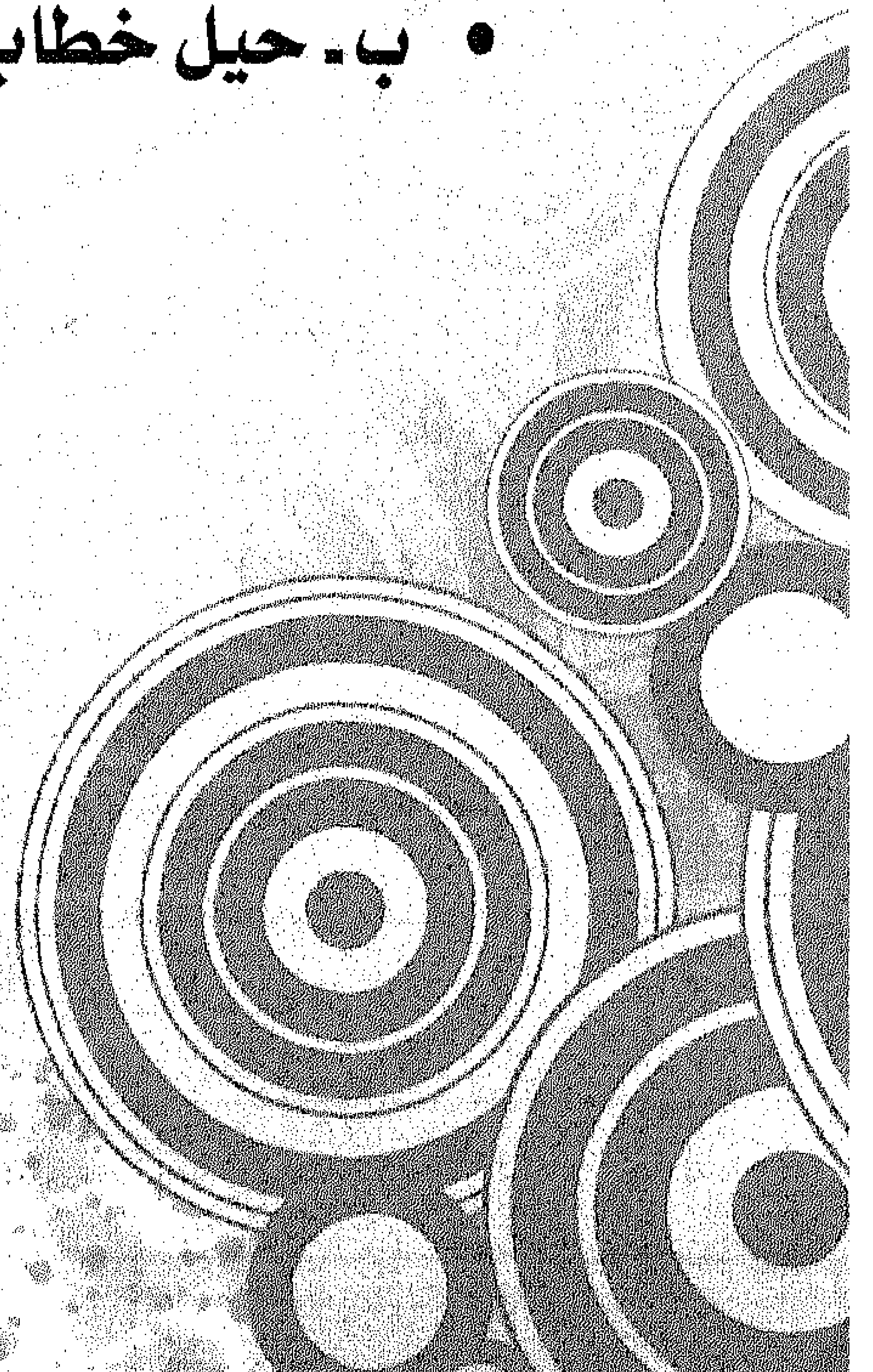
(٢) إبراهيـم السعافين وآخرون، الرواية الخليجية توصيفات ورؤى، الشارقة- دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٦م، ص ١٢٨ .

(٣) المرجع السابق، ص١٢٩.

المبحث الثاني

الحيل السردية للخطاب الروائي في مرحلة البدايات

- أ. مفهوم الحيل السردية،
  ودورها في تشكيل الخطاب وتبليغ رسائله.
- ب. حيل خطاب البدايات.



أ

مفهوم الحيل السردية

ودورها في تشكيل الخطاب وتبليغ رسائله

بعد اطلاع وتنقيب في عدد كبير من الدراسات لم تتمكن الدراسة من العثور على مادة علمية مؤطرة لمفهوم مصطلح **الحيل السردية**، وإن وجدت فهي لا تتجاوز ومضات ونتف متناثرة هنا وهناك، مما شكّل حافزاً لملاحقته، بهدف وضع أرضية معرفية تلم شتاته، إفادة للدارسين وتكريساً لدوره الأساسي في هذه الدراسة على وجه الخصوص.

بناء على هذه الاهمية فقد أفردت الدراسة لحيل الخطاب السردية مبحثا خاصا في كل فصل من فصولها، تبياناً للدور الرئيس الذي تؤديه في صنع الخطاب وتبليغه، وإبرازاً لإسهامها الكبير في الكشف عن مدى وعي الكاتب بفن الرواية، والمدى الذي بلغه في إبداعه له، لا بوصفه فناً أدبياً ـ فحسب ـ بل بوصفه خطاباً يتبلور من ذات اجتماعية لها مطالبها وحاجاتها ومواقفها وأيديولوجياتها الخاصة، وبالتالي فهو يتشكل لغاية تصبو إليها هذه الذوات المنشئة، ولم لا والحيل السردية من أقصر طرق الخطاب تبليغاً لمراده ولغاياته!

جاء في لسان العرب: " الحَوْل: الحيلة، والقوة أيضا، قال ابن سيده: الحَوْل والحيل والحِوَلُ والحيلة والحَويل والمحالَة والاحتيال والتَّحوُّل والتحيُّل، كل ذلك: الحِذْق وجوده النظر والقدرة على دقة التصرف"[1]، وقال **الفيومي** في المصباح المنير: " الحيلة: الحذق في تدبير الأمور، وهو تقليب الفكر حتى يهتدي إلى المقصود

---

(١) لسان العرب، مرجع سابق، ص١٨٥ ـ١٨٦.

.. واحتال طلب الحيلة"[١].

والمعنى المعجمي الذي يضعه المعجم الوسيط لمفردة الحيلة يقترب كثيراً من المعنى الذي تتوخاه الدراسة، فهو يعرفها بـ" الحذق وجودة النظر، والقدرة على دقة التصرف في الأمور، والحيلة وسيلة بارعة تحيل الشيء عن ظاهره ابتغاء الوصول إلى المقصود، والحيلة: الخديعة، والجمع حول وحيل .. والحيّال: صاحب الحيلة"[٢].

يردف هذه التعريفات اللغوية جهود أخرى قاربت الحيلة اصطلاحاً ولكن في حقول بعيدة عن الأدب، فالفقهاء والمحدثون استعملوها بمعنى أخص من معناها في اللغة، وبدا بينهما قاسمٌ مشتركٌ جمع كلاً من: **ابن تيمية وابن قيم الجوزية والإمام الشاطبي وابن حجر العسقلاني** لا يخرج عن كون (الحيلة)" طرق خفية يتوصل بها إلى بلوغ المراد"[٣]، أي بمعنى المخرج من الضيق والحرج بوسيلة ما.

بوسعنا أن نضع الحيل كمرادف لما تحدث عنه صنّاع النظرية الأدبية وأطلقوا عليه **الألعاب**[٤]، أو **اللعب** الذي اتخذوا في مفهومه مواقف عديدة، كالموقف الذي يشير إلى التلازم الكبير بين نشاطي: العمل الفني واللعب، ثم الموقف الذي انجذب

---

(١) أحمد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، بيروت - المكتبة العلمية، د.ط ، د.ت، ص ١٥٧ .

(٢) مجموعة أساتذة، المعجم الوسيط، بيروت - دار الفكر، الجزء١، ط٢، د.ت، ص٢٠٩.

(٣) إيهاب أحمد سليمان أبو الهيجاء، الحيل وأثرها في الأحوال الشخصية - دراسة نظرية تطبيقية، الكويت - دار النفائس للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص ٢٣ .

(٤) " إن القالب العام لنظرية الألعاب تم وضعه على يد عالم الرياضيات الفرنسيإيميل بورل Borel Emile، الذي كتب أكثر من مقالة عن ألعاب الصدفة، ووضع منهجيات للعب، هذا ويعد أبو نظرية الألعاب الحقيقي هو عالم الرياضيات الهنغاري - الأمريكي جون فون نيومانJohn Von Neumann، الذي أسسّ عبر سلسلة من المقالات امتدت على مدى عشر سنوات١٩٢٠-١٩٣٠ميلادية الإطار الرياضي لأي تطوير على النظريات الفرعية" (انظر: فارغا سلطان، الألعاب في النظرية الأدبية، ترجمة عثمان الجبالي، الرياض - كتاب المجلة العربية، العدد ٤٠١ جمادى الآخرة ١٤٣١هـ يونيو ٢٠١٠م، ص١٣).

فيه منظرو الأدب لفكرة التشابه بين ميدان الأدب وميدان الألعاب، فكلاهما يخضع لقواعد، "ففكرة الشعرية كلعبة قد تجذّرت في الكلاسيكية، وحسب هذا المنظور فإن الإبداع الفني يتمثل في تجاوز عقبات اللغة، واحترام القواعد الشعرية وابتكار أسلوب للعبة الشخصية"(1).

أما سر اقتراب الحيلة من فكرة اللعب - في هذه الدراسة - فسوف نستقيها من إضافة غادمير Gadamer بقوله" إن الراوي يقدم لنا لغزاً مفتاحه معروف لديه مسبقا"(2)، أو لنعكس المقولة بأن الراوي يصوغ لنا لغزاً ثم يعمل بالسرد على فك رموزه(3)، وهذا ينطبق فعلياً مع ما يتوخاه الباحث في دور الحيلة السردية حيث يبتكر الكاتب حيلة عن قصد ودراية بهدف إيصال رسالة معلومة لديه مسبقاً.

إن استثمار الحيلة لا بمفهومها الفقهي المرتبط بالدين بل بمفهومها الفني هو ما دفع بالمشتغلين في الحقل الأدبي إلى البحث في معناها، والكشف عن سرّها وعن آليات عملها فنياً ودلالياً مستندين في هذه المسألة على ما يؤسس عليه فضاء الأدب عامة، فهو" فضاء لغوي مفتوح على لعب العلامات"(4)، لعبٌ يقوم على نمطين بحسب رولاند بارت Roland Barthes:" نمط ينبني على ميكانيزم النص فهو بنائي، وآخر متعلق بالتجربة الشخصية للقارىء فهو خارج نصي"(5).

ثم أن الكتابة الإبداعية في أحد تجلياتها نوع من أنواع التحايل على منطق اللغة السائدة تتيحه وتبيحه وجوه البلاغة وأساليب الإنشاء المتخيّل من تشبيهات واستعارات وتوريات وكنايات وصيغ إضمار وإظهار واستطراد واختزال"(6).

---

(1) المرجع السابق،ص ٢٣ .

(2) المرجع السابق،ص ٤٥ .

(3) المرجع السابق، ص٤٥.

(4) الأدب عند رولاند بارت، مرجع سابق، ص ١٤٧ .

(5) المرجع السابق، ص١٤٧ .

(6) صحيفة الرياض، معجب الزهراني، "أقنعة التخفي ومنطق التحايل على الحياة"، عدد ٢٣٦٤ بتاريخ ٢٠٠١/٣/٢٩م.

والرواية كأحد أجناس الكتابة الإبداعية هي الأقدر على تدبيج الحيل، لأنها" تعمل أكثر من أي شكل أدبي آخر وربما أكثر من أي نمط آخر من أنماط الكتابة بوصفها النموذج الذي يتعرف فيه المجتمع على نفسه والخطاب الذي فيه ومن خلاله نستنطق العالم"(١)، وكأننا نستشف من مقولة فيليب سولرز PhilipCultures أن الرواية ـ بحق ـ هي ممارسة حقيقية لفنون اللعب والاستيهام، وتلغيم السرد وفق شراكة معقودة بين الروائي والقارئ، هدفها: مضاعفة الدوال، لا الوصول إلى مدلول أخير.

يسهم في تحقيق هذا الهدف قدرة السرد الدائمة على قبول وسائل التخفي حتى وُصف بأنه ليس إلا" تقنيات العملية السردية وحيلها"(٢)، وليس أكثر من لعبة حيل ولعبة تمرير مقولات، بل إن ذلك في مجمله لهَو وثيق الصلة بما للخطاب في عمومه من حظوة تدفع بنا جميعاً للتفنن في حيلنا الكلامية والكتابية رغبة في امتلاكه، والقبض على نواصي سلطته، وذلك أمر ليس باليسير إذا ما نظرنا في شروط إتقان هذه اللعبة وعلى رأسها الكاتب الواعي بأدواته الفنية والقارئ المجُاهد الراغب في الوصول إلى مضامين الخطاب المتخفية.

ودونما شك تعتبر الرواية مسرحاً مشرعاً بوسعنا من خلاله الجهر بأصواتنا وإيصال مقولاتنا للآخرين إذا ما استثمرنا تلك الطبيعة المرنة لجنسها القابل لتعدد الخطابات وتنوعها كونها" الأقدر على الاستيعاب لماتتميز به من الحيوية والمرونة والاستمرارية، وفوق ذلك لم تأخذ حقها من دورة الحياة الكاملة بعد"(٣) بحسب **ميخائيل باختين**، فعدم اكتمال إطارها كجنس أدبي محدد المعالم كما استقر لغيرها من الأجناس الأدبية كان بمثابة الفرصة السانحة لهؤلاء الكتاب على

(١) جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، القاهرة ـ دار شرقيات، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٢٢٩ .

(٢) تعالقات الخطاب، مرجع سابق، ص٣٥.

(٣) عائشة يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية ـ الإبداع السردي السعودي أنموذجا، القاهرة ـ الدار الثقافية للنشر، ط١، ٢٠٠٦م، ص٥٨.

اختلاف مجالاتهم لخوض غمارها واستثمار امتيازاتها، وما الحيل السردية إلا امتيازها الأول كونها مجال تجريب وإضافة ومماحكة للقراء.

إن فن الحيل السردية أو فن تمرير الخطاب - بحسب فهم الباحث له - هو إلى جانب جمالياته في البنية السردية العامة قناة تنهض بوظيفة تبليغ الخطاب مع النأي به وبِمُنْتِجِه - في أحيان كثيرة - عن الصدام أو الضجيج، لأنه يتأسس - افتراضاً - على وعي من الكاتب بخطورة ردود الأفعال المضادة، المتوقع ظهورها في حالة الاتكاء على الطرح المباشر لمعتقداته، فطرحه الأكثر مباشرة يعني الاستغناء عن حيل وفنون التمرير، أو كما تشير الدّراسات المتعلقة بمضمرات الخطاب كالتي أجرتها كاترين كيربرات - أوريكيوني Catherine Kerbrat – Orecchioni وانتهت فيها إلى أن الحيلة" تقضي بمحاولة تمرير هذه المعلومة المريبة من دون أن يُصار إلى الاعتراض عليها عبر افتراضها، أي عبر تقديمها باعتبارها حقيقية من تلقاء ذاتها فلا يمكن دحضها ولا الجدال فيها"(١).

وحين نتساءل عن الغرض من حرص الكاتب لاسيما في مرحلة وعيه بفن الرواية وبقدرة خطابها على التأثير نجد أن أغراضاً عدة تدفع الكاتب إلى توليد وابتكار الحيل السردية، من أبرزها: الصراع من أجل امتلاك سبل المقاومة ووسائل القتال وحيل التسويق واجرائيات التفوق، لذا فالخطاب لا يخرج عن دائرة ممارسة الحيل والتفوق على خصم نتواصل معه، وهو بمثابة المواجهة المحتدمة التي تكتفي بأن يخالف الخطاب ما كان سائداً أو متمرداً فحسب، بل بأن يمتلك أدوات التأثير وحيل الإقناع من أجل إيصال رسائله وتمرير فلسفاته ورؤاه، وفوق ذلك كله أن يصل إلى غاية ترجوها الخطابات وتتحين فرصة بلوغها هي الرغبة في أن تكون موسومة بأثر الحقيقة التي تمنحها قوة الإقناع والتأثر في آن.

---

(١) كاترين كيربرات - أوريكيوني، المضمر، ترجمة ريتا خاطر، بيروت - المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٥٠٩.

ولأن بلوغ هذه النتيجة صعب المنال فقد شكّل تحدياً دفع بالمدارس النقدية الحديثة لبذل جهودها من أجل كشف سر الحيل والإفصاح عن أدوارها في صنع الخطابات، ففي التحليل السيميائي للخطاب الروائي - على سبيل المثال - هناك ما أسماه **جريماس** بـ **العقد المقالي** أو عقد إضفاء الحقيقة المرتبط بصورة مباشرة بالبعد الإدراكي للخطاب، وهو ذلك البعد المتحقق" على نمو المعرفة وتوسعها عند عاملي التواصل الأول والثاني مرسل ومستقبل، وتتمثل هذه المعرفة من جهة في خطاب السارد وآلياته في الإقناع، وفي إسهام عامل التواصل بتأويل القول - الموضوع وإدراكه - وقبول الدعوى التي يقدمها السارد"[1]، أي عقد مبرم بين باث الخطاب ومتلقيه، الأمر الذي يتطلب قناعةَ الباثِ بما يبثه من خطابات، وبالتالي قناعة المتلقي بما يتلقاه، وذلك هو الشرط الأساسي لإبرام هذا العقد، فوصول مرسل الخطاب للقناعة والإقناع المرجوين أمر مرتهن بقدرته على تضميخ سرده بحيل وآليات لها قدرة فائقة على تحقيق تلك النتائج، وكأنه بهذا الفعل: " يستحضر كل المواجهات الهادفة إلى الدفع بالمستقبل لقبول العقد المقالي المقترح ولجعل التواصل فعالا"[2].

والحيل السردية في فلسفة **بول ريكور** ليست أكثر من **أفعال تمريرية** مدرجة في خطاب السارد لـ" نقل المعنى الذي يقصده من خلال تمريره تحت غطاء معنى آخر"[3]، بل إن" كل فعل تمريري هو ضرب من السؤال واثبات شيء ما يعني توقع اتفاق"[4]، ونزعم أن بلوغ مثل هذا الاتفاق مطلب الخطاب وهدفه المُرتجى، لهذا فالحيل السردية في غابة **أمبرتو إيكو** السردية ليست سوى لحظة المصادفة التي تصادف القارىء أثناء عبوره غابة السرد، وهي مصادفة لا محالة واقعة لمجرد أن

---

(١) عبدالمجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة، الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢م، ص ٦٩ .

(٢) المرجع السابق، ص ٧١ .

(٣) نظرية التأويل، مرجع سابق، ص ٤١ .

(٤) المرجع السابق، ص ٨٩ .

يقـرر قارئ ما ولوج هذه الغابة وتكون هـذه المصادفة بكل ما نلقاه في طريقنا من تقنيـات التهدئة أو التباطؤ، فالنص السـردي يقدم أحياناً إشارات باللغة التشويق، كمـا لـو أن الخطاب يبُطيء في خطاه أو يتوقف نهائيـاً ولكأن المؤلف يقول : " عليك أنت أن تستمر "[1]، وتكمن فائدتها المباشرة في " تمكين القارئ من القيام بجولات استدلاليـة "[2]. فالقـارئ في لحظات الخطـاب الصادمة يشـترك فيصنع دلالة الحدث الروائي، أو المقولة الروائية بقيامه بجولات استدلالية سريعة باستدعاء كل خبراته ومفاهيمه المكتسبة من الحياة ليحيط بموقف سردي ما.

أمـا فيمـا يخص ارتباط الكتابـة النسائية وعلاقتها بالحيـل السردية فلنا أن نقـر بأهمية الحيـل حين ترتبط برواية المرأة على وجـه التحديد، فبعض التفاسير تـرى أن هذه العلاقة الطردية بين المجالين آتية من وجود عوائق كثيرة وخصومات وصدامات لم يكن بإمكان المرأة خوضها دون حيل، ومنها الرغبة الأنثوية في الانعتاق من السلطة الأبوية، فضلاً عن رغبة تحقيق الذات، وإبراز القدرات الخاصة للمرأة.

وعليه نقول: إن الخطابات السِجالية والاحتجاجية والصدامية التي خاضتها المـرأة في معاركها تلك تطلبت ما أطلـق عليه دسكال Dascal المستوى التكتيكي وهو مستـوى يستحضـر ثنائيات ثلاث: حاجة النقاش إلى برهـان، وحاجة الجدال إلى حجـة، وحاجـة الخصومة إلى حيلـة[3]، علماً بأن الحيلة تختص بالخصومة دون غيرهـا بسبب أنهـا " تنفع المخاصم حـين تعييه الحجج والبراهـين، وتوافق مبدأه القائـم على إلحاق الهزيمة بالخصم...، وتأثير الحيلة في المنافس لا تكمن في حمله علـى استبدال اعتقاد بآخر، ودفعه إلى انجاز فعل معين بل في تضييق الخناق عليه

---

(١) امبرتـو إيكـو، ٦ نزهـات في غابة السرد، ترجمـة سعيد بنكراد، بـيروت. المركز الثقـافي العربي، ط١، ٢٠٠٥م، ص٨٩ .

(٢) المرجع السابق، ص٨٩.

(٣) انظر: مجلة فصول، حاتم عبيد، "في تحليل الخطاب السجالي. تعقيب عبدالرزاق بنّور على كتاب (أهم نظريـات الحجاج ..نموذجا)"، القاهرة. الهيئـة المصرية العامة للكتاب، عدد٧٥، شتاء وربيع ٢٠٠٩م، ص١٦٦ .

وإسكاته حتى لا يقدر على الرد"[١].

في جانب معرفي آخر لم تخلُ الاجتهادات النقدية العربية من تفسير لعوالم الحيل السردية تفسيرات لا تخرج في إحداها عن أنها" لعبة كتابة، تتقنع بكل الأقنعة البلاغية والذهنية الممكنة لتبين رؤية نقدية معمقة لوضعية شاذة بصيغة فنية"[٢].

بطبيعة الحال لن يتأتى هذا الوعي بقيمة الحيلة لكل الكاتبات السعوديات بل والكتاب أيضا، ففي مراحل خطاب ما كخطاب الرواية السعودية ثمة تمايز في التعامل مع فن الحيلة السردية، فلكل روائي وروائية خصوصية في أمر ابتكار واستثمار فن الحيل في السرد ومن هنا تتضاعف أهميتها في دراستنا وتتنامى، وحسبنا منها قدرتها على أن" تنحرف بالمحكي عن عاديته إلى ما يخلق منه أثر أدبياً ثرّاً بالفنية والجمالية"[٣].

وفي خطاب الرواية النسائية السعودية - تبعاً لوضعية كاتبتها الخاصة - لنا أن نذكر ما هو أبعد من الغاية الجمالية التي هي فيما نرى إحدى النتائج التي تنتهي إليها الحيل السردية، بينما ما يتوجب علينا العثور عليه هو جملة المحفزات التي تصنع هذه الحيل وتحرض حتى على إنتاجها وابتكارها، فكيف يكون ذلك؟

الواقع أن جملة من المعوقات تتراكم أمام خطاب ما، وتصبح محفزاً ومحركاً لحيله، فسلسلة الضغوط الاجتماعية القاهرة كـ التراث واللغة والدين والجنس والأعراف والتقاليد الأدبية، ومثلها الاجتماعية وسلطة المجتمع والقبيلة والأب، فضلاً عن المؤثرات الثقافية الأجنبية التي لم يكن أمام السرد في مواجهتها إلا التمرد عليها بإحدى وسيلتين: إما التمرد المعلن وله ضريبته الاجتماعية الباهظة،

---

(١) المرجع السابق، ص ١٦٥ .

(٢) صحيفة الرياض، "أقنعة التخفي ومنطق التحايل على الحياة"، مرجع سابق.

(٣) نظرية التأويل، مرجع سابق، ص ٤٢ .

وإما التمـرد المُغلف المتمثل في الحيل السردية ويكون ذلـك بإتباع صيغ المراوغة أو التلميح أو الإقصاء، وإظهارها على هيئة مماحكات فنية وإجرائيات سردية هدفها تمرير ما يؤمن به خطابها الجديد ويجعله يتجاوز سلطة الرقيب.

وسلطـة الرقيب كما هو معروف سلطة شرعية قـادرة على الحد من تجاوزات خطابات الفنون الإبداعية عامة، بل يمكننا أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، كأن نعتبر سلطة الرقيب محفزاً على تصنيع حيل جديدة ومبتكرة لخطاب مراوغ متمرد، خطـاب يهمه كثيراً استدراج قارئه وتسويق منتجـه، ويمكننا أن نضع هذا التفسير كواحد من الأنماط الأربعة من الخطاب السياسي التي تتبعها القوى المقهورة، التي أشـار إليها جيمس سكوت James Scott، والنمط المقصـود هنا هو نمط الخطاب المعبر عن سياسة التمويه والتنكر، والسر من وراء إتباع القوى المقهورة كالمرأة لمثل هـذا النمط هـو التعبير عن نفسهـا في المشهد العلني، وقد حدد سكـوت الأساليب التمويهية التي تندرج تحته، كـ" ترويج الشائعة ورواية الفضائح والحكايات والأمثال والنـكات والأغـاني الشعبية وممارسـة الطقوس.."[(١)]. ولا شـك أن رواية ترويج الشائعـات والفضائح حاضرة في الخطاب الروائـي النسائي السعودي على نحو ما تتبنـاه المرحلة الثالثة تحديداً في خطابها، بل يمكننـا أن نعتبرها المؤسسة لخطابه ممثلة في رواية بنات الرياض التي وصفت خطابها برواية الفضائح والشائعات.

مـن هذه المعوقات شديـدة الصرامة التي تواجهها المـرأة الكاتبة تلك الهيمنة المفرطـة للرجل على اللغة، حتى بدت اللغة شاهقـة عليها، جل ما تستطيعه حيالها اعتماد استراتيجية المراوغة، هي كما تقول الأمريكية سوزان هيكمان Susan Hick-man " زحزحة الخطاب اللغوي الفوارقي المهيمن بخطاب ينقضه"[(٢)]، وحين نتساءل

(١) صاحـب الربيعـي، سلطـة الاستبـداد والمجتمع المقهـور، دمشـق. صفحـات للدراسـات والنشر، ط١، ٢٠٠٧م، ص٨٨.

(٢) يسري مقدم، الحريم اللغوي، بيروت. شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠١٠م، ص١٦٨.

عن فحوى هذا الخطاب النقيض فلا أنجع من استراتيجية المراوغة واللعب على الثغرات.

وإذا كانت بيئة الحيل الأنسب هي الخطابات الواعية فإن الكاتب الواعي بفنه سيجد في الحيل متنفساً حقيقياً حين تشتد من حوله قبضة المجتمع وجبروت الرقابة، فمن خلالها يبرر الكاتب لشخصياته الروائية أسباب" خروجهم على القوانين التي لا تنبني على مبادىء الحرية والعدالة وتكافؤ الفرص وحقوق التفكير والتعبير"[1]، وتصيغ ضرورتها كما يقول **معجب الزهراني** من توقع حضورها كلما شعر الكاتب بوجود ما يعيق وصول رسائله، فلكي لا يتوقف مشروعه الكتابي نجده" يتمهل ليميز بين ما يمكن كشفه وما ينبغي التعبير عنه كناية أو مجازاً وما يجب كتمانه كما لو كان ممنوعاً أو محرماً الخوض فيه"[2]، وتلك الممارسات في تعاطيه الممنوع إنما هي لعبة التحايل السردي الذي يكون في مثل هذا الحال" منطقياً وفعالاً بقدر ما يوازن صاحبه بين مختلف العناصر المكونة للعملية الاتصالية"[3].

من جانب آخر: نحسب أن هذه الدراسة تتطلع من خلال هذا المبحث إلى جديد في المنجز النقدي السعودي باقتراحها تفسيراً إضافياً لما فسرت به بعض القضايا والسمات الأساسية فيما أنجزته الساحة النقدية من دراسات في مجال الرواية النسائية السعودية كقضية المكان الروائي البديل، أو تغييب المكان المحلي، أو إقصاء الرجل من الحياة، ويتبلور هذا الجديد المرتقب إنجازه ـ بإذن الله ـ في كونها تضيف إلى التفسيرات النقدية السابقة لبعض قضايا الرواية النسائية السعودية جديداً، بمحاولة تدعيم التفسيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية لتلك القضايا بتفسير آخر يقربها من المرجعية الفنية البحتة إن قدر لها

---

(١) صحيفة الرياض،" أقنعة التخفي ومنطق التحايل على الحياة"، مرجع سابق.

(٢) صحيفة الرياض، معجب الزهراني، "بنات الرياض من الشاشة إلى الورق"، الرياض، عدد ١٣٦٦٧، بتاريخ٢٢ شوال ١٤٢٦هـ/ الموافق٢٤نوفمبر٢٠٠٥م.

(٣) المرجع السابق.

ذلـك، بحيث تتواءم والسيـاق الروائي الذي تنزلت فيه، وبوصفها فنياً تلك الحيل التي ابتكرها الكاتب من أجل جملة أغراض حددها مسبقاً.

مـن جانـب آخـر فـإن الدراسـة تتوخى الجـدة في الطـرح بتقصيها حيل الخطابـات في تمرير مقولاتها طموحاً منهـا إلى قياس قدرة الكاتبة السعودية على التأثير خاصة وأن الحيل ترتبط بشكل مباشر بإغراء الجمهور ودفعه إلى الاعتقاد بصحـة هـذه القضية أو تلك ولتبقى الحيلة مكمن تحـدٍ للأطراف الثلاثة: الكاتب كمنتـج للحيلة والقارئ كمتلق لهـا والباحث كراصدٍ لفاعليتهـا في الخطاب، وإذا أردنـا التأكيد على صعوبتها بالنسبة للباحث ففي افتقار الحيل إلى القرائن الدالة علـى وجودهـا، والذي يحـدث أن المساجل أو منتـج الخطاب حين يلـوذ بها يسعى في الغالـب إلى إخفائها وتعميتها "على العكس تماماً مـن البرهان والحجة المقترن وجودهما بعلامات لغوية تفصح عنهما وتهدي إليهما".

ب

حيل خطاب البدايات

ونحن نطرق باباً واسعاً كباب الحيل بما يشترطه من متطلبات الوعي بالذات أولاً، وبالفن الروائي ثانياً نتساءل عن المدى الذي قُدّر للروائية السعودية بلوغه في مرحلة كتابتها المبكرة تلك في شأن الحيل السردية.

قد يقول قائل ببداهة النتيجة فيصدر حكمه بأن حيل هذه المرحلة السردية حيل فقيرة لا جديد فيها ولا ابتكار، مستمداً حكمه من قصور وعي الكاتبة بذاتها وبفن الرواية، وهو رأي مقبول مبدئيا إلا أننا نبحث عن أدلة موضوعية جديرة بتأكيد هذا الحكم ومنحه الشرعية اللازمة أو بغض الطرف عنه في حالة ثبوت العكس.

كل الأحكام متوقعة في ظل تنوع الرؤى النقدية وتباينها، حتى أننا قد نصادف فكرة تعتبر فن الرواية برمتها في مرحلة البدايات حيلة من حيل الروائيات الأوائل، حيث اعتبرها البعض حيلة ثقافية تم اللجوء إليها نتيجة" تفهم هؤلاء الكاتبات لطبيعة مجتمعهن المحافظ الذي كان سيقف بالمرصاد لأي دعوة ثورية أو علنية"(1)، ويدفعنا هذا التباين إلى طرح سؤالنا القَبْلي الأكثر أهمية هو:هل يجدر بنا - حقاً - تتبع الحيل السردية الفنية في خطاب افتتاحي لكاتبة سعودية ما زالت تفتش مليّا عن أبسط حقوقها الاجتماعية؟، وهل من اللائق أصلا أن نطالب بحيل فنية مبتكرة لكاتبة لم تدرك بعد ماهية فن الرواية، ولا تمرّست أصولها وتقنياتها؟.

هذه الأسئلة الملحة كانت محط اعتبارنا، فحظيت بالمراجعة والتدبر، فانتهينا

(1) نساء بلا أمهات - الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص164.

في شأنها إلى صورة شبه توافقية، ترى ضرورة فهم بعض المعطيات والأساليب الكتابية بوصفها شكلا من أشكال الحيل، حتى وإن لم تكن ترقى لمستوى الحيل بمفهومها الفني العميق الذي أشرنا إليه، فضلاً عن بقاء هذه المعطيات في مستوى أدنى لا يتجاوز الحلول أو المخارج، وإن كان لها من أهمية تذكر فلكونها لعبت الدور الحقيقي بأن مَكّنت الكاتبة من مواصلة لعبة السرد أو إبلاغ الخطاب، ونظن أن تحقيق الكاتبات في مثل هذه المرحلة لنفس روائي معقول منجز لابد من الاعتداد به غير متناسين سيادة الشعر وتمكنه من مرحلتها هذه، وغير متجاهلين تمدد الثقافة الذكورية وهيمنتها، فحددت الدراسة بناء على هذه الرؤية حيل خطاب البدايات فيما يلي:

- الحيلة الأولى ـ إقصاء الرجل وتحييده.
- الحيلة الثانية ـ تغييب المكان المحلي واستحضار البديل.
- الحيلة الثالثة ـ الرهان على المستقبل.
- الحيلة الرابعة ـ استثمار ما توفر من تقنيات الرواية التقليدية.

الحيلة الأولى

إقصاء الرجل وتحييده

تتموضع حيلة إقصاء الرجل وتحييده والخلاص منه في أعلى سلم اهتمامات الرواية النسائية عامة لتصبح واحدة من ظواهره اللافتة، فكثرت من حولها التفاسير والتحليلات بل والتسميات كـ **إقصاء الرجل، ونفي الرجل، وطرد الرجل** أو ما أسمته إحدى الدراسات بـ **السرد العنكبوتي**، أي" الذي يتعمد نسج خيوطه الناعمة الخادعة حول الذكر ليمتص منه كل احتياجاته الحياتية ثم ينتهي الأمر بالخلاص منه، أو بمعنى أصح الخلاص من سلطته التي حاصرت المرأة زمناً طويلاً"[١].

وفكرة توجه السرود النسوية إلى الرجل واتخاذه قضية أولى لخطابها أمر وارد ومتوقع تبعا لتلك الأسباب الثقافية والاجتماعية، وبالتالي فلا غرابة إن ظهر على رأس مشتركات هذه السرود، ومراحل الرواية النسائية السعودية خير شاهد ودليل، ففي الوقت الذي ينفي الكثيرون هيمنة موضوع بالمطلق على مسيرة رواية ما، يرى **حسن النعمي** موضوع حضور الرجل هو" استثناءً في الرواية النسائية السعودية من حيث وجود حضور أكبر وأوسع وأعمق لكنه مع ذلك غير مطلق"[٢]، وإيرادنا لهذا الرأي يعني اتفاقنا مع فكرته من حيث المبدأ.

تبعاً لهذا فإن للرواية النسائية السعودية موقفها الإجرائي مع وجود الرجل، بجعل إقصائه موضوعها الأثير أو أطرف ثيمة فيه، وهو موضوعه الذي علق

---

(١) مجلة فصول، رشا ناصر العلي، ركائز السرد النسوي وخصائصه، العدد٧٧، شتاء - ربيع ٢٠١٠م، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٥١ .

(٢) الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، مرجع سابق، ص ٥٨ .

في ثنايا خطابه وفُسّر بتفاسير عدة: كعدم احتمال فكرة وجود الرجل مع وإلى جانب المرأة، كونها ترى وجوده قيّداً لحضورها، بل خطراً ينبغي الخلاص منه، فاستدعت الرجل إلى عالمها السردي وأخضعته لقوانينها ولمّا لم يعجبها ابتكرت حيلا سرديةوأقصته من عالمها"[1]، وواقع الحال لا يشير إلى أن هذه الحيلة مميزة الحضور في الرواية السعودية فحسب إنما هي حاضرة في الرواية العربية أيضاً، فبدت تعبيراً عن نسق ثقافي في عالم الكاتبة العربية عامة.

بعد مسح مبدئي أجريناه متتبعين مراحل الرواية النسائية السعودية تبين أن موضوعة إقصاء الرجل موضوعة ابتكرتها المرأة الكاتبة ثم تواطأت على استثمارها، كما تواطأت على جعلها سيرورة في خطابها لا تنقطع في شتى المراحل والظروف[2]، ولهذا لم تغب عن شتى مراحل منتج الرواية النسائية كلها مع تباين واضح من حيث الدلالة وطرائق التوظيف، وتباين أشد وضوحا في رسائل خطاب كل مرحلة.

ولتعميق هذا الموقف الثائر على الرجال لفتنا التركيز الشديد والمساحة المتسعة التي منحت للصورة السلبية للرجل في خطاب الرواية النسائية السعودية في مقابل نماذج محدودة للصور الإيجابية، ونستقي هذه النتيجة عن مصدرين: ما وقفت عليه الدراسة من نماذج ثم ما توصلت إليه دراسات سابقة[3] أُنجزت

---

(١) المرجع السابق، ص٥٩.

(٢) وهو أمر طرقناه في مقدمة الدراسة مؤكدين أهمية تناول المؤتلف في خطابات المراحل المختلفة من أجل أن نقيس - من خلاله - مجمل التحولات، وتعتبر الحيل السردية واحدة من هذه المؤتلفات في فكرتها العامة، ولكنها تتغير وتتجدد في آلية توظيفها وفي غايات هذا التوظيف.

(٣) على سبيل المثال توصلت دراسة نورة سعيد القحطاني إلى نتيجة محددة هي " أن صورة الرجل الإيجابية لم تمثل في الروايات المدروسة إلا (٤, ٣٤٪) بينما بلغت نسبة الصورة السلبية للرجل فيها (٦, ٦٥٪) " (انظر: نورة سعيد القحطاني، الرجل في الرواية النسائية السعودية، دمشق - دار القلم، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٧٥)، وهناك دراسة لـ منصور المهوس توصل في هذا الجانب إلى أن" صورة الرجل الإيجابي من الصور القليلة الحضور في الرواية النسوية السعودية بخلاف صورة الرجل المتسلط والعابث فهي المتكررة والمنتشرة في الحقل الروائي النسوي" (انظر: منصور المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية، كتاب الرياض، العدد ١٦٠، الرياض - مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، ٢٠٠٨م، ص٤٤٤).

في هذا الجانب المتعلق بصورة الرجل في الراوية النسائية السعودية، ونحسب أن تركيز الكاتبة السعودية على جوانب الرجل السلبية يعين على تحقيق حيلة الإقصاء والنفي، حين تثير حفيظة القارىء ضد الرجل فتدين أفعاله، وفي الوقت نفسه تحفز هذا القارىء على التعاطف مع المرأة وتقدير موقفها الثائر ضد خصمها الرجل.

وعودة إلى ما بدأنا به من تساؤلات عن مدى قدرة الكاتبة السعودية في هذه المرحلة تحديداً على صنع حيلها الخاصة تأتي حيلة إقصاء الرجل فارضة وجودها كإحدى الحيل الواضحة ولكن بشروط مرحلتها، ووفقاً لما توفر لكاتبات مرحلة البدايات من إمكانات: فما هي هذه الشروط؟ وما هي ملامح هذه الخصوصية في التعاطي معها؟ ثم ما الذي تبناه خطاب المرحلة من مقولات عبر هذه الحيلة؟.

ما لاحظناه أن لهذه المرحلة طريقتها الخاصة في صنع هذه الحيلة وفي تنفيذها، وهي حالة تابعة لموقف عام تتخذه كاتبة البدايات الروائية من الرجل، فهو سيّد أمرها والقائم على شؤونها، لذا لا ترى الكون إلا بعينيه ولا تفكر إلا بفلسفته ورؤاه حتى صار إقدامها على حيلة الإقصاء متناولاً و يسيراً، ولهذا نجد لها شيئاً من الخصوصية في مرحلتها هذه تحديداً، ربما بحكم ظروف واشتراطات المرحلة، فهي إن حدثت لم تكن لتحدث في إطار الثورة والتمرد، أو من أجل طلب السيادة واستعادة أمجاد الأنثى، ولم تكن لغاية نفي الرجل عن الحياة ، كون هذا غير متسق البتة مع مفاهيم أنثى تعلّقت حياتها ووجودها بالأبوة، أنثى لم تمتلك بعدُ قوة حياتية كافية تمكنها من المطالبة بحقوق الاستقلالية والتفرد.

إذن لنقر بأن الإقصاء هنا إقصاء موارب وخجول لازالت كاتبته على قناعة تامة بما للرجل في حياتها من دور، وذاك موقف مناقض لخطاب الإقصاء في الرواية السعودية في المرحلة الراهنة فقد تبيّن للباحث أثناء مقارنته بينها وبين مرحلة البدايات في هذه الجزئية خاصة أن المرحلة الراهنة تستثمر حيلة إقصاء الرجل بدافع الاستقلال والتحرر وإثبات الوجود وخلق خط حياتي موازٍ لسلطة

الذكـور، وهو خط السلطة الأنثوية المفترض، تلـك السلطة التي تحيل المرأة للعيش دونما وصاية أو مُعيل.

تقودنـا هـذه الخصوصية للبحث في ضروراتها الخاصة والتي تم حصرها في الضـرورة الكتابيـة وضرورة السياق العـام للرواية، ونعني **بالضـرورة الكتابية** توجـه غاية الكاتبة لمواصلة الحكاية والقص وإنجاز المسرود لا لغاية أبعد من هذا، وبالنظر إلى انشغالها بقصتها فحسب نجد أن غربة في البراءة المفقودة ـ وبوصفها السـاردة ـ لو لم تقـم بإقصاء محيي العيسوي قاتل صديقتهـا شهرزاد، بل وطمس معالمه من السرد لما كان لحكاياتها أن تتم، فهي بفضل تغييبه واصلت الركض هرباً مـن العدالـة، لتصبح استمرارية هربهـا شرط لاستمرار حركـة السرد وفضاءاته وشخصياتـه، فأنّـى لهـا أن تكون طريدة العدالـة وشريدة الحياة لـو كانت فكرت بطلـة هـذه الرواية في التوقف برهـة، وإبلاغ الشرطة بأن قاتـل صديقتها شهرزاد شـاب يدعى محيي العيسوي، كما يمكنها أيضا تقـديم دليلها القاطع بالكشف عن ممارسـات محيي العيسوي العدوانيـة السابقة مع صديقتها وهي التي كانت تعلمها تمـام العلم وتشـكل دليل إدانة له، وهذا كله كفيل بإنهاء الحكاية في مشهدها الأول وهو ما لا تريده الكاتبة ولا ترغب في فعله.

الإقصـاء الآخـر الـذي تنتجـه الضـرورة الكتابيـة إقصـاء والدهـا محمود عبدالعاطـي ضابط الشرطة الذي مـا أن علم بالتهمة الموجهة إلى ابنته غربة حتى أقسـم للعدالة بأن يقبض عليهـا، وأن يقدمها للمحاكمة بنفسه تمثلاً لما يمليه عليه الواجـب، ولذا بـات وجوده في السرد خطراً على الحكاية قبـل أن يكون خطراً على الأنثى/غربـة المستلبة المظلومـة، كان خطراً على الحكاية كونه القادر على فك لغز القضية وإيقاف تدفق السرد وتوالد حكاياته وأحداثه، تماماً كالقيمة التي يتخذها حضـور الديـك في **ألف ليلـة وليلـة**، فصياحه عند كل صباح لم يكـن لإطالة عمر شهرزاد بقدر ما كان مبرراً لاستمرار عمر الحكاية وتواصل السرد.

الأمر ذاته يتكرر في بسمة من بحيرات الدموع فشخصية الأب أبو مازن شخصية باهتة جداً لكونك كمتلقٍ لم ولن تدرك كيف ولجت إلى فضاء السرد وكيف خرجت منه، فاهتمام الكاتبة ـ كما وضح ـ تمركز في لحظة إخراج هذا الأب من حياة الأسرة، وخروجه ـ وإن بُرر بقسوته وظلمه للأم وأولادها ـ لم يكن أكثر من مبرر فني أرادت به الكاتبة إتاحة الفرصة للأم بالزواج من رجل آخر، وهذا الزواج مهم جداً كونه الطريق إلى إنجاب الفتاة المظلومة أفنان، والتي تسيّدت ذروة الحكاية وصارت قضيتها الأولى، ودليلنا على ما نذهب إليه هو الطلاق السريع الذي حظيت به الأم من قبل زوجها الثاني بمجرد أن أنجبت من صلبه أفنان، الأخت غير الشقيقة لـ مازن، والذي تحركت في حنايا قلبه نخوة الأخوة فبات السرد متعلقاً برحلاته المكوكية من جدة إلى الرياض بحثاً عنها، وبأساليب فنية تحكمها السذاجة حدّ الإغراق.

ولنستقي برهاننا المؤكد من رواية **ذكريات دامعة** حيث إقصاء علاء من الحكاية وهي في ذروة تطورها وامتدادها، عبر قصة حب علاء لـ عهد، فيأتي الإقصاء في هذه اللحظة الحاسمة حيلة لأجل أن تضع السرد على المحك مع أحداث جديدة، يظهر فيها شاب آخر في حياة عهد بعد أن غادر حبيبها علاء إلى سويسرا لاستكمال دراسته.

الضرورة الثانية فرضها السياق الروائي العام: فالمرأة الكاتبة ـ في مثل هذه المرحلة ـ لا نراها منشغلة بخلق خطاب مضاد لخطاب الرجل فيصبح إقصاؤها له حيلة مؤسسة على استراتيجية واضحة، وهي ـ أيضا ـ لم تنشغل بخلق خطابها الخاص إنما انصب همها على انجاز كتابة رواية شبيهة بما كتبها الرجل في سياقها الأدبي العام، ويقودنا مثل هذا التفسير للالتقاء مع بعض الدارسين[(١)]

(١) يقول حسن النعمي" مثلما يمارس الرجل حرب الإقصاء في خطابه الواقعي فإن المرأة تمارس الإقصاء في المتخيل، بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء واسترداد حقها في المماثلة لخطاب الرجل في الواقع غير أن إقصاءها للرجل عن هيمنته هو إحلال لها في موقع الهيمنة والسيطرة" (انظر: حسن النعمي، رجع البصر، جدة ـ النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ٢٠٠٤م، ص٥٢).

الذيـن عبّروا عن الرغبة الجادة للمرأة السعوديـة - حين تقصي الرجل وتنفيه - في فرض خطابها الأنثوي وجعله مضاداً لخطاب الرجل في مجتمعها إلا أن هذا الاتفاق لا يشمـل المرحلـة الأولى - مرحلـة البدايات هذه - بتاتـاً، فهي - في رأينـا - خـارجة عـن نطاق هذا الحكم، حتى وإن عبّرت عنه دراسات أكاديمية رصينة في المنجز النقـدي السعودي تحديداً، أنّى لرواية تدور في فلك الرجل وفي وصاية من عنده أن تبلـور خطاباً من العمق بمـكان بحيث يضع الرجل في منزلـة الضد والند، وهي ما تزال تستظل بظله وتستكين إليه، ولسان حال إحدى بطلاتها يقول:

"مـن الصعب أن يـترك أولياء الأمور الحرية للفتاة بهذه السهولة"(١)، فمن الواضـح أنها تصرعلى ربط مصيرها عنوة بمصير الرجل وإلحاحها على وصايته عليها ستنتهي حتماً إلى أن تكون حياتها مشروطة بوجوده، كما يحدث الآن بين عهد وحبيبها علاء لحظة حزم حقائبه مغادرًا حياتها:

" مد علاء يده إلى يدها وقال لها: أريد أن أرى بريق السعادة والأمل دائماً في عينيك، قالت وقد تهدج صوتها: سفرك هذا يحدث فراغاً كبيراً في حياتي.

- عهد .. لا أريد أن أرى الدموع في عينيك.
- متى تنوي السفر؟
- بعد شهر!
- إذن لقد بقي من عمري ثلاثون يوما"(٢).

وليكـن آخر مـا نختتم به تصورنا العام لهذه الحيلـة أن الكاتبة السعودية اعتـبرت الرجل عثرة في طريق وضوح صورتها أمـام المجتمع، واستشعرت إسهامه الكبـير في إخفاء هذه الصـورة بشتى دلالاتها، ومن هذا كلـه يمكننا أن ننتهي إلى رأي قابـل - بطبيعة الحال - لأن يطلـق حكماً على نسبة كبيرة من الروايات، وإن كنا

---

(١) سميرة خاشقجي، ذكريات دامعة، بيروت - منشورات زهير بعلبكي - بيروت، د.ط، د.ت، ص ١٠٧ .
(٢) ذكريات دامعة، ص ٦٤ .

لسنـــا مع تعميمه على الحـــالات كلها، مفاده أن الروائيـــة السعودية ركزت على نفي وإقصـــاء الرجل غير الايجابي في مواقفه منها أما ما تراه مسانداً لها فتبقي عليه، وتفسح له المساحة اللازمة في السرد.

إلا أن اللافــت حقـاً حذرها الشديد في التعامل مـع صورة الرجل الإيجابي التــي" ظهرت في بعض الروايات شخصية سطحية غـير مؤثرة في الحدث رغم ما تحملـه من سمات إيجابية، فهــي ثابتة لا تتغير من بداية الرواية إلى نهايتها، وجاء معظمهـا يحمـل صفات البطـل الرومانسي، يعبّر عــن أحلام الروائيـة وتطلعاتها في مستقبلهـا مــع الرجل"[1]، بمعنــى أنها وظفته حتــى في صورتــه الإيجابية على الطريقةالتي تخدم خطابها وتسند غاياتها.

الأمــر الذي يجــدر أن تختتم بــه حيلة إقصـــاء الرجل هو التأكيــد على نتيجة هامــة مفادها أن خطاب إقصاء الرجال وتحييــد أدوارهم هي من الحيل السردية المستمرة الحضور في المراحل الثلاث، بل إن وتيرة الإقصاء بلغت في المرحلة الثالثة حدّا أبعد مما استطاعته في المرحلة الأولى، والبحث إذ يشير هنا إلى هذه النتيجة إنمــا بدافع تأكيد امتدادها الزمنــي في الرواية النسائيــة السعودية منذ بواكيرها الأولى، لتصبــح دليــلا قاطعا علــى أن مراحل هذا الخطاب تتشابــه في استخدام بعـض الآليات مــع إحداث تحول فيها وفي طرائــق استخداماتها، وسوف نعرّج على هــذا التحــول في مواضع مختلفة مــن تناولنا لموقف المرأة مــن الرجل في المرحلتين اللاحقتين.

---

(١) الرجل في الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ١٧٥.

الحيلة الثانية

تغييب المكان المحلي واستحضار البديل

"المكان لا أهمية"[1] هي واحدة من العبارات اللافتة في خطاب هذه المرحلة،وإخضاعها لتأويلات النقد يدفعنا إلى عدم التسليم بظاهرها الذي يشير إلى انعدام أهمية تحديد مكان الأحداث في أي من روايات هذه الحقبة[2]، فهي قابلة لمقترح آخر تطمئن الدراسة إليه، هو أن تكون هذه العبارة المقترحة في مقدمة رواية **غدا سيكون الخميس** واحدة من منظومة الحيل السردية لخطاب مرحلة البدايات، فهل كان من الضرورة أن تنفي الكاتبة عن روايتها عنصر المكان؟ إلا لغاية تصبو إليها!، لاسيما أنه بإمكان السرد إيضاح ذلك وبسهولة تامة، على اعتبار أن السارد هو المتكفل بالكشف عن هوية المكان إن وجد، وهو أيضا القادر على إخفاء المكان وإلغاء هويته، بيد أن إلحاح **هدى الرشيد** كاتبة هذه الرواية - منذ عتبة التقديم - على إضفاء هذه العبارة شكّل مدخلاً لفكرة الحيلة القائمة على تغييب المكان المحلي في الروايات المدروسة، فعبارتها المباشرة الآتية عن قصد ودراية منها يحتمل أحد تفسيرين: **الأول**، لفت انتباه القارىء إلى مكانه المحلي المغيّب في الرواية،**الثاني**، تكريس هربها من المكان واختيارها بديلاً عنه لأجل غاية ما، كتلافي المحاذير الاجتماعية المفروضة عليها.

في حال أخذنا بالحالة الأولى فالدلالة لن تخرج عن تسجيلها احتجاجاً ضمنياً

---

(١) غدا سيكون الخميس، مقدمة الرواية.

(٢) لابد من الإشارة إلى أن مثل هذا الهروب من المكان المحلي للأماكن البديلة ليس قاصراً على الرواية النسائية وإن كانت دلالة وجوده فيها أشد عمقاً وتأثيراً، فقد جنح الكتاب أيضاً إلى مثل هذا التوجه، فحرص كثير من الرواة على الانتقال بأبطال رواياتهم إلى الخارج أو أنهم يتخذون من البنيات الأخرى مسرحاً لرواياتهم، ويعتبر غالب حمزة بارزاً في هذا الاتجاه، كما أن الذين يتحدثون عن البيئة المحلية ويرسمون شخصياتهم من خلالها ليسوا إلا عدداً قليلاً لا يعطون انطباعاً واقعياً من خلال أعمالهم في هذه البيئة" (انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٨-٣٩).

على ضيق المساحة المتاحة لها كأنثى في فضاء وطنها ومكانها الأصل، والأخذ بالحالة الثانية لن تخرج الدلالة فيه عن رغبتها في تأكيد خوفها وحذرها الشديد من ملامسة حساسية المكان المحلي وتجنّب الاصطدام مع خطابه، والقاسم المشترك بين الحالتين تكريس هذه العبارة كحيلة من حيل السرد الأنثوي.

تسلمنا هذه الدلالات إلى نتيجة أولية مفادها حقيقة المسار المتحول لحيل خطاب الرواية النسائية السعودية وتخبرنا ـ في الوقت نفسه ـ عن وجود طاقة كامنة يختزنها المكان الروائي، تخوله لأن يكون حيلة سردية متباينة في مستويات التوظيف من مرحلة إلى أخرى، كأن يغيب المكان المحلي عن خطاب المرحلة الأولى غياباً لافتاً والعكس يحدث في الروايات الصادرة في المراحل اللاحقة على نحو ما سنرى في حينه وشتان بين الحضور والغياب في التوظيف والدلالة.

في **غدا سيكون الخميس** يغيب المكان المحلي غياباً احترازياً فيبدو المكان مموها عن قصد، وهو تمويه فعلي من الكاتبة تتداخل فيه الفضاءات حتى لتنتهي إلى مكان بلا هوية محددة، فكلما دنونا من معرفة المكان واقتربنا من اكتشاف هويته عبر تلك القرائن والإشارات الدالة على البيئة المحلية تقصدت الكاتبة قطعه بالتشويش على القارىء بإيراد إشارات ودلائل مغايرة، إشارات تحيل على أمكنة غير سعودية كونها تمارس في تلك الأماكن حريتها التامة المرفوضة في مجتمعها رفضا تاماً، ومنها السينما والاختلاط وما فيهما من اختلاط وسباحة المرأة في البحر المفتوح، ومعانقة ابن عمة خالتها[1]، وكأنها بهذا الصنيع تعمل على تأكيد تقصدها تغييب المكان المحلي وطمس معالمه ومراوغة القارىء في شأنه.

---

(١) من هذه الإشارات المشوشة على القارىء في مسألة الاقتناع بأننا حيال مكان محلي قول إحداهن:" احضري حفلاتنا المختلطة وستشاهدين عندها أشياء كثيرة تكسبك معرفة أعمق بالحياة" (غدا سيكون الخميس، ص١٥).
ـ "والتأم شمل الجمع بعد أن عادوا لإحضار لمياء وانطلقت بهم السيارة صوب الشاطىء والسعادة بادية على الجميع، وأغنية مرحة تسمع عبر المذياع مما حداهم للمشاركة الغنائية، وشيئاً فشيئاً علت الأصوات وفجأة توقف النغم المنساب فصرخوا في محمود فورا: ما هذه (البواخة) لماذا أقفلته" (غدا سيكون الخميس، ص٢٥).

إذن المكان المحلي المغيّب في خطاب البدايات واقعة حقيقية تسيّدت هذا الخطاب ولم تكن مجرد سمة فحسب، بل هي - في زعمنا - لعبة سردية تبرر مصداقيتها التفسيرات العديدة التي توصلت إليها الدراسات المعنية بها والتي سنستثمرها في هذا المقام كأدلة دامغة لفكرة الحيلة:

أ - استخدام الأمكنة البديلة وتكريس حضورها في جمهرة من الروايات دارت أحداثها في مصر ولبنان وجنيف بحيث يحل المكان البديل في ذهن المتلقي بديلاً تعويضياً عن مكان الكاتبة الأصل.

ب - في اختيار مكان بديل للمكان المحلي تأكيد صريح على رغبة الروائيين في" معالجة موضاعاتهم بواقعية، وبمزيد من الحرية في تصرف الشخصيات، إلا أن ذلك الأمر لم يكن ممكناً بسبب الرقابة الذاتية على المطبوعات، ونضيف أن هناك رقابة رسمية على الكتب في المملكة العربية السعودية .. لذلك يتجنب الانفتاح على المجتمع الأصلي والاستفادة من البيئة الخارجية لمعالجة ثيمات تعد محظورة"[(١)] محلياً.

(ج) - توقعها لردود الأفعال الغاضبة على منتجها لاسيما إذا ماثل روايات سميرة **خاشقجي** المصنفة كصوت رومانسي ليبرالي، وهذا بحدّ ذاته كاف لأن يقصيها البعض من دائرة الأدب، وكردة فعل منها اندفعت صوب" اختيار أماكن أخرى للتعبير بديلاً عن موطنها الذي لم تعش فيه طويلاً"[(٢)]، ولكي تحتال سردياً على أحد العوائق القادرة على تقويض مشروعها ككاتبة تختار فضاء مصر لـ ودعت **آمالي ولذكريات دامعة**، ولبنان لـ **بريق عينيك ووراء الضباب**.

والمسألة لا تتوقف عند حدود اختيارها الأماكن المعلومة الهوية بل تجاوزت ذلك لأماكن لا هوية لها ولا ملامح، أماكن مجهولة ليصبح الأمر إمعاناً في الهروب من

---

(١) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص٧٤ .

(٢) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص ٧٩ .

المكان المحلي، وزيادةً في النفور من قبضته، على نحو ما نلقاه في رواية **غدا سيكون الخميس**، كونها لم تصرح بالمكان ولم تكن راغبة في التصريح به أصلاً.

ولنتبنى تفسيراً آخراً وضعه **منصور الحازمي** لبروز هذه الظاهرة في روايات سميرة **خاشقجي** بتوجهاتها العاطفية، فالمسألة - في ظنه - طبيعية جداً من كون التوجه العاطفي لا يحفل - أصلاً - بالمكان تماماً كما فعلت في رواية **بريق عينيك**[1].

الحرية المنشودة للذوات الكاتبة والتي تدفعها إلى اختيار المكان البديل دفعاً ظناً بأنهن باختيار المكان المحلي يقعن في المحظور ويصطدمن ببعض التقاليد والأعراف الاجتماعية التي تحد من تحركاتهن ومن عملهن ومن تنقلاتهن، بينما تتوق الكاتبة بأن تتحدث وتتحرك بحرية[2].

النتيجة التي انتهينا عندها في حيلة تغييب المكان المحلي هي عدّها إحدى الصور الناتجة عن حيلة سردية نشهد بقدرتها الفاعلة في رفع الحرج عن الكاتب حين تضيق بخطابه مساحة الحرية، فيجد نفسه وقد صار قريباً من قبضة الرقيب وإدانة المجتمع له، لهذا ظهر ما يمكن أن نسميه بحيلة: **الرهان على المستقبل** كواحدة من حيل خطاب مرحلة البدايات.

---

(١) منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، الرياض - دار بن سينا للنشر، ط٢، ١٩٩٩م، ص٥٠.

(٢) " قالت بهذا الرأي الناقدة أميرة كاشغري" (انظر خطاب السرد، مرجع سابق، ص ١٧٩).

الحيلة الثالثة

الرهان على المستقبل

هي حيل البدايات الثالثة، وتؤدي دور فن حسن التخلص من المآزق النقاشية الجدلية التي لا يبدو الاتفاق حولها ممكناً، لذا نجدها حاضرة كلما كان الخطاب قائماً على المحاورة بين طرفين، وكأنه بمثابة اللعبة الفنية التي تتيح لمقولات الخطاب متسعاً من الحرية ولفضاءاته فرصة لقول ما يريد.

لهذه الحرية في التعبير مُسوغ يتحدد بكون السارد لا يتحدث لحظتها عن واقع حالي أو آني ولا عن مجتمعه خاصة، إنما يريد مجتمعاً جديدا سيأتي حتما في قابل الأيام والسنين، وبهذا يأمن الصدام والمواجهة، فكل ما يدلي به لا يتجاوز توقعات مستقبلية قد تتحقق وربما لا!

ومثل هذه الحيلة تتوفر في مراحل الخطاب الأخرى حتى إن روايات عديدة لهجت بمثلها في أكثر من موقف، إلاّ أنها تكتسب قيمة وأهمية أكبر في الخطاب المؤسسلخطاب الروائية السعودية وبصورة خاصة إذا ما عددناه نوعاً من الاستشراف لمستقبل الكاتبة السعودية، وهي تضع اللبنات الأولى لتجربتها الروائية وتدلف صدر عتبات حياتها علمياً وثقافياً واجتماعياً وسط العديد من التساؤلات: كيف سيكون مستقبلي التعليمي؟ كيف سيكون مستقبلي الكتابي؟ كيف سيكون مستقبلي الوظيفي؟ وأيضاً كيف سيكون موقفي من الرجل؟ وأسئلة لا حدّ لها تمنحها هذه الحيلة مشروعية الطرح وإمكانية المداولة، ولذا لا نشك أبداً في كون مرحلة البدايات الروائية أدعى لاستشراف المستقبل من المراحل الأخرى.

هذه المبررات تحيل فكرة الرهان على المستقبل لعبة سردية كثيفة الحضور في نماذج المرحلة الأولى، بل نكاد نعثر عليها كملمح ملازم لبعض شخصيات رواياتها، وتعتبر رواية **غدا سيكون الخميس** بحسها التحرري الطامح من الأمثلة الدقيقة على

مـا نقترحه في هذه الحيلة، فـ نوال ـ بطلة الرواية ـ بمرجعيتها الليبرالية وبهاجسها التمـردي وبرفضها الكثير من صور واقعها هـذا اصطدمت بالفكر المحافظ مالك القـوة والسيادة، وكنتيجـة طبيعية لوعيها بقوتـه وخطورته ابتكـرت لنفسها حيلة الانسحاب من براثن الجدل العقيم، والسجال اللامثمر ـ حسبما تعتقد هي ـ وذلك بالإسراع في المراهنة على قادم الأيام وافتراض صورة متخيلة لمجتمع سعودي آخر، وجيـل نسائـي قادم، لن يقبل أبـداً الاستسلام لهذا الفكر، ولـن يرضخ لتوجيهاته وأوامره، ولهـذا يدعو هذا الخطاب كل مناوئيه لمشاركته النظرة المستقبلية، فنوال في **غدا سيكون الخميس** تقدم هذه الدعوة صريحة:

" كوني معي وشاركيني النظرة لزماني المقبل..إن أقبل"[1].

هذه الثقة التي يبديها الخطاب في المستقبل يؤكد ثقة كاتباته في تغير مستقبلي قادم لا محالة، ولهذا بدا حرصهن وحرص من كان معهن من صديقاتهن القانعات بفكـرة المستقبل القابل للتحول على دعوة الآخرين لقبـول فكرتهن والانضمام إلى معسكرهن.

والكاتبـة إن وثقت بهذا التغيير فهي على قناعة تامة بإمكانية تدرجه زمنياً في الحـدوث، كأن يأتـي مقنّعاً في بداية الأمر ثم يكشف عن وجهه لاحقا، وهو ما تسر به نبيلة مؤيدة موقف نوال من المستقبل القادم للمرأة السعودية:

ـ " يراودني نفس تفكيرك يانوال، أجل ستفعل بقناعة ولكن بتقنع"[2].

في ظـل هذه القناعة بتراكـم تجربتها ووعيها المرحلي فلا غرابة إذن أن تنافح المرأة السعودية في كل مكان، تجادل في المنزل وتساجل في المجتمع، كالسجال الدائر بين نوال وإحدى صديقاتها المتحررات وتدعى سميرة:

---

(١) غدا سيكون الخميس، ص٨٥.

(٢) غدا سيكون الخميس، ص٢٠.

" عليك أن تضعي في اعتبارك أهلك وأهلي والبيئة التي ترعرعوا فيها! وعليهم أن يضعوا في اعتبارهم التغيير الذي نقبل عليه"[1].

الواقع أنها لعبة سردية ذكية تسجل لخطاب البدايات وتوثق باسمه، في ظل واقع اجتماعي خانق لا يمكن اختراقه بيسر وسهولة، واللعبة كما يصفها **سحمي الهاجري** ليست سوى معركة سافرة بين الخطابين التقليدي والجديد بعد أن اقتربا من بعضهما البعض في لقاء حاسم، واتضح بصورة جلية أنهما على طرفي نقيض فتبدأ المعركة وفقا للاستراتيجيات التالية: نوال تجعل من المستقبل أي الزمن مداراً لمعركتها فقد أدركت" أن الخطاب المهيمن ينتحل الزمن الكوني بصيرورته ومسيرته، ويتمسح به بوصفه الكاهن الأكبر ويحاول الإيهام بأن سلطته جاءت نتيجة لتراكم حقيقي، وعلى أي خطاب مضاد أن يحقق تراكماً مماثلاً"[2].

ثم إن إدراكها لمثل هذه القضيةمثّل كشفا لأحد الأخطار الفادحة للخطاب المحافظ بوصفه مهيمنا، إلا أن الزمن ليس ملكا له، ولكنها إحدى سنن الله عز وجل، وهو بهذا قابل للتغير والتجدد والتحول، وتمنحها مثل هذه القابلية المرنة جعل الزمن المستقبلي ورقة رابحة تلقي بها كلما ضاق الحوار بين خطابها الضد والخطاب المحافظ.

وإمعاناً في تأكيد استثمار الروائية السعودية لقانون الرهان على المستقبل نضرب أمثلة أخرى من روايات أخر، من خلالها نؤكد على أن الحيلة ركيزة أساسية في خطاب البدايات الطامح لأن يرى غده في حلة أفضل:

" قالت أخاف على هذه السعادة .. أخاف أن تكون وهماً في حياتنا.

قال في ثقة: لا تخافي .. ولا تزعجي نفسك .. السعادةُ الحقيقية شيء نشعر به .. نتعرف على طريقه عندما نلمسه.

---

(١) غدا سيكون الخميس، ص ٢٠ .

(٢) خطاب السرد، مرجع سابق، ص٦٠.

وقالت: والعقبات التي تصادفنا .. وتحول سعادتنا إلى جحيم .. كيف نتغلب عليها؟

وقال: اتركي كل شيء للوقت والزمن .. وهو الذي يحل الأمور ويوصلنا إلى طريق الصواب"(١).

إنها المرأة التي لا تجد سلواها سوى في مستقبل مرتقب تراهن عليه وتثق في قدومه، لينصف وجودها، فـ ساكنة تنفر من ذكريات ماضيها الأليم ومن أحزانها العميقة بإقناع نفسها بما هو آت لا بما قد ولّى واندثر على اعتبار أنها مؤمنة بأن الأيام القادمة" سوف تجعل منها امرأة قوية، تحررها من قيودها وعقدها وآلامها"(٢).

يدهشنا بحق هذا اليقين المترسخ لدى كاتبات المرحلة في التاريخ وقدرته على تبديل وضعيتهن مستقبلاً، وأن كل" ما نراه الآن ذنب لا يغتفر ربما سيصبح ناموساً نهتدي به"(٣)، فالناموس الكوني يقين تساجل به غدا سيكون الخميس كل عقل حاول أن يوقف الزمن متناسياً عجلة التاريخ التي ما برحت تدور وتدور.

بلورت هذه الرواية تحديدا هذا الحوار الجدلي بصورة لافتة حين أوجدت بطلتها نوال موقفا ذكورياً حاشداً يراهن على المستقبل، ومثّله ذلك الزوج الذي أتاح لزوجته مساحة من الحرية بغية تدريبها على الاعتماد على نفسها في الحياة وبهذا التوجه الآتي من عالم سلطة الرجال فـ نوال تُوجد خطاً موازياً لخطها الانثوي المراهنعلى المستقبل، وهي حيلة تؤيد من خلالها موقف الرجال لخطابها الاستشرافي وبمشهد آخر تصور فيه ذلك الزوج الذي جاءته زوجته متأثرة أيّما تأثر من بعض ردود الأفعال المستهجنة لما تقوم به من عمل، فثبت الزوج على موقفه معززاً ثقتها في نفسها بقوله لها:

---

(١) وراء الضباب، ص ٦٦ .

(٢) وراء الضباب، ص٨٩ .

(٣) غدا سيكون الخميس، ص٣٠-٣١.

"ما تقولين به الآن قد يطلق عليه أسماء وتعريفات كثيرة: الإباحية، التحدي، أو حتى الخلاعة، أتدرين بأي تعريفات المستقبل سيحدد؟ .. بالشجاعة .. الجرأة وخلافه، ستصبحين من الرائدات لتعريفات تحدّدت بشكل يختلف عمّا هي عليه الآن، وستكونين قدوة حسب تعريفهم، فلماذا القلق؟ وتعليق كل الأهمية على تعريفات غير ثابتة يطلقها أناس في زمن، ليُغيرها آخرون في زمن مقبل.."(١).

يحفزنا سؤال نوال الذي ختمت به رواية **غدا سيكون الخميس** حين قالت: "سأبقى مؤملة في الغد، أجل سيدخر لي الغد يوماً جديداً لأهتدي فيه عما أبحث، وحسب عاداتنا التي أحبها .. سوف يكون الخميس"(٢)، نقول إن أملها هذا حافز للتساؤل عن صورة من صور التحول وعن مدى تحققها، فما الذي يمكن أن يبلغه التحول في شأنها عبر المراحل الآتية من كتابتها الروائية؟ بل ما الذي يمكن أن تبلغه المرأة السعودية عامة؟ وأن نتساءل أيضا: هل تحققت لها مثل هذه النبوءة أم ما تزال تراهن على المستقبل مبقية بصيص الأمل الذي لعبت على أوتاره بطلات خطاب هذه المرحلة؟

---

(١) غدا سيكون الخميس، ص ٨٨ .

(٢) غدا سيكون الخميس، ص٩٦.

الحيلة الرابعة

استثمار ما توفر من تقنيات الرواية التقليدية

من أبرز مميزات الفن الروائي قدرته على منح الكتاب فرصة لتدعيم خطاباتهم بحيل فنية تستثمر ما يتوفر في كل مرحلة من تقنيات وإمكانات يمكن توظيفها في عالم السرد، وهو تنوع سيأخذنا إلى مجال رحب للمقارنة بين صور متحولة في شأن توظيف التقنيات المختلفة، فهل تتعرض الخطابات للتحول في حالة تم استثمار تقنيات الكتابة المتوفرة للكاتب؟

يؤكد تصورنا المبدئي وجود هذا التغير المذهل في وعي الكاتبة السعودية بأهمية توظيف تلك التقنيات، كل مرحلة وفق طبيعتها وظروف الكاتبة فيها، وكأنها نظرت إلى الخطاب بوصفه" مشتملا على كل مناحي التفاعل الإنساني عبر كافة نشاطاته"(١)،وفي ذلك صدى لرؤية سيمائية النزعة سبقت الإشارة إليها في مفهوم الخطاب عامة.

كما أن لها دلالة أخرى هي وجود رغبة أكيدة لدى الخطابات بإحراز النصر وفرض السيادة وتحقيق التداولية، بإسهام مباشر من" التقنيات السردية والحيل التي تنقل الحكائي إلى فني جمالي"(٢)، ومجال المقارنة الأول سوف نلجإليه عبر لعبة فن التراسل واليوميات والمذكرات التي تحل بديلاً عن السرد والحوار داخل الخطاب، وسننطلق من الرسائل المكتوبة المتبادلة كتقنية شهيرة من تقنيات الرواية التقليدية.

---

(١) تعالقات الخطاب، مرجع سابق، ص ٣٢ .

(٢) المرجع السابق، ص ٣٥ .

تقنيــة الرسائـل المتبادلة تكـون في الأغلب الأعم بين طرفين، وهــي أيضاً تلك المعاني التي تنقل إلى العقل المدرك من خلال رموز لغوية، أو وسائل توصيلية أخرى بمـا فيها الوسائـل الآلية، التي تنقل موجـات الصوت أو الضـوء" الهاتف والمذياع والوسائـل السمعيــة البصرية عامــة"[١]، والتي إن لم نجدهــا حاضرة في خطاب البدايـات فنتوقــع أن تحضر في مراحل لاحقــة كنتيجة طبيعية لثـورة الاتصالات، فراويــة الرسائـل المكتوبــة خطياً إن كانــت اشتهــرت في القرن الثامــن عشر فقد أصبحــت في عصر التليفون من الأنواع شديدة النــدرة رغم إنها لم تنقرض بالمرة كما يقول ديفيد لودج DavidLodge [٢]

ومن المفارقات العجيبة التي كان قد توقعها لودج أن" يؤدي اختراع الفاكس إلى إحيــاء ذلك الشكل من جديــد"[٣]، فماذا نقول وقد حدثت ثورة اتصال صارخة في وقتنا الحاضر!.

المتعــارف عليه أن الرسالة دخلت إلى الفن الروائــي وأثرت فيه إلى حدٍّ جعلها قادرة على تشكيل خطاب بعض الروايات حين تُكتب على شكل رسائل، وكانت رائجة رواجاً كبيراً في القرن الثامن عشر، حتى إنها اتسمت بسمات خاصة وضعتها تحت عنــوان كبير هو: روايــة الرسـائل[٤]، وبهذا توثقت علاقة الرسالــة بالفن الروائي

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص ١٧٧ .

(٢) انظر: ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة ماهر البوطي، القاهرة ـ المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ٢٠٠٢م، ص ٢٨.

(٣) الفن الروائي، مرجع سابق، ص ٢٨ .

(٤) " روايــة الرسائل هي نوع من القصص السردية تجري علــى لسان الشخصية الأولى... والرسائل تؤرخ لعملية جارية، وتختص بميزتين: أنه يمكنك استخدام أكثر من مراسل، وبهذا تستطيع أن تعرض الحدث ذاتــه مــن وجهات نظر مختلفــة، وبتفسيرات مختلفة تمام الاختــلاف، والثانية أنك حتــى إذا حصرت نفسك في مراسل واحد فالرسالة توجه دائماً إلى متلق محدد يكيّف استجابته المتوقعة للخطاب، ويجعله أكـثر تعقيــداً وتشويقاً من الناحية البلاغيــة ويزيد من شفافيته غير مباشرة" (انظـر: المرجع السابق، ص٢٩).

قديمـاً وحديثاً، فكان وجودها في ثناياه يكتسـب صيرورة واستدامة لا تنقطع، ومن حيـث نلحظ هذه الأهميـة نطرح التصور الخاص الذي يـرى في توظيفها حيلة من حيل السرد، تمثل في سعي الكاتبات السعوديات للإفادة منه في شتى المراحل تبليغاً لخطابهـن، لاسيما إذا ما علمنـا أن ارتباطها بتشكيل مقولة الخطاب نابع ـ بحسب جينيـت ـ مـن قـدرة الرسالة على أن تكـون" وسيطاً للحكاية وعنصـراً في الحبكة معا"[1].

مـا يمكننا الإشارة إليـه بدايةً أن منشئة خطاب البدايـات لا تسعفها ذاكرتها الروائية المتشكلة حديثاً، كما لا تساعدها تجربتها الكتابية البادئة على ابتكار حيل جديـدة، أو ضخ فضائهـا السردي بما يُدهش، لذا حدث هـذا اللجوء الواضح إلى تلـك التقنيـات الروائية البسيطة المتوفرة في مرحلتها حتى بـات توجهاً عاماً تبعته الكاتبة من بـاب التقليد، ولكنا بذلنا جهدا نقديا لمحاولة وضع تفسيرات خاصة له وفقاً لنظرية الحيل الفنية.

مـن هذه التفسيرات أن اللجـوء إلى الرسائل يكون من أجل، إما إنقاذ الحكي من الانحشار والنضوب، أو للإسهام في زيادة مساحة البوح الأنثوي، ولنا أن نفصل في هاتين المسألتين القول.

في مسألـة **إنقـاذ الحكـي مـن الانحشار والنضـوب** فكثيراً ما لجـأت الكاتبة السعودية وعبر الرسائل الخطية في هذه المرحلة بالذات لإنقاذ الحكي منالانحشـار أو التلكـؤ أو النضـوب، حتى غدت لهـا أهمية خاصة في مرويات هـذه المرحلة فبلغ توظيفهـا مبلغـاً متقدماً في بعض الروايـات على النحو الذي شهدتـه رواية **البراءة المفقودة**، فأحداثها توقفت في لحظة سردية ما عدا من الرسائل المتبادلة بين غربة وشقيقتهـا سمـيرة لتتسيّد الرسالـة السرد، فلم يعـد في إمكان القـارىء من فعل

---

(١) خطاب الحكاية ـ بحث في المنهج، مرجع سابق، ص٢٣١.

سوى انتظار رسالة[1] قادمة من سميرة لأختها غربة المتهمة في ظرفها الصعب أو العكس، وقد تبلورت أهمية الرسائل في مثل هذه الحالة الروائية باتخاذه حيلة للكشف عن سر القاتل الحقيقي.

وبطبيعة الحال حين لا يتوفر ما هو أنجع من الرسائل لدفع القص إلى الأمام تكتسب الرسائل والمذكرات اليومية أهمية أكبرودوراً أبرز في صنع وصياغة الخطاب، وهو ما حدث في مرحلة البدايات نتيجة افتقار الكتابة السردية آنذاك إلى حلول أخرى، فتموضعت الرسائل المكتوبة في صدارة الحيل، فلم تقل في رواية **بسمة من بحيرات الدموع** أهمية عن أي فعل سردي آخر، رسالة الطفلة أفنان المبعوثة إلى أهلها على سبيل المثال كانت حيلة الكاتبة التي مكّنت أسرة أفنان للإمساك ببداية الخيط الموصل إلى مكان تواجدها بعد عناء البحث والتقصي، وعلى النهج ذاته تتدخل الرسالة لتحل أزمة سلوى في كيفية إبلاغ والدتها عن تعاظم المرض في جسدها وشعورها بدنو شبح الموت، كما أنها تعطي للرسالة أهمية أكبر حين تضمنها وصيتها بتكليفها برعاية ابنتها الوحيدة بعد موتها في رسالة غاية في التأثير تدبجها ساردة **ذكريات دامعة**:

" وااماه، إني راحلة لا محالة، فقد قَرُبت المنية، ولست حزينة ولا جازعة، وأرجو أن لا تندبي علّي ولكن ترحمي، لقد تركت لك ابنتي وهي صورة طبق الأصل مني، سوف تكون سلواك بعدي، فحافظي عليها واسهري على راحتها فهي ميراثك مني ووصيتي لك"[2].

في تفسيرنا الثاني نضع بوح المرأة مبررا لهذا التوجه، وتؤكد طبيعة الرسائل

(١) تقول الساردة" مرت الأيام سريعة متلاحقة .. تكاد لفرط سرعتها أن تسبق عقارب الزمن .. وغربة المسكينة تعيش وحيدة في تلك القوقعة المعزولة، تعد أصابعها كل ثانية وكل دقيقة تمر بها في انتظار وصول رسالة جديدة من سميرة" (انظر: هند صالح باغفار، البراءة المفقودة، القاهرة. مطابع المصري، ط١، د.ت، ص١٧٠).

(٢) ذكريات دامعة، ص١٧.

والمذكـرات قدرتها على منح الكاتب مساحة للبوح الذاتي، وقد توجهت الروائية في هذه المرحلة إلى هذا الفن توجهاً أوقع كتابتها في تداخل واضح بين هدفها الرئيسي من الـرسالة لاسيما في جانبـها النفعي، كأن يخبر أحدهم الطرف الآخر بمعلومة معينــة أو بموعد معينوبين مشاعــر الكاتب الذاتية وأحاسيسه المرهفة، وتتعزز هذه الفكـرة بوجود مثل هذا الالتباس الذي أشار إليه جيرار جينيت مؤكـداً حـدوثه في الروايــة الترّسليــة متعددة المتراسلين ويحـدث الالتباس" عندمـا يرتخي شكل اليوميـات ليبلغ نوعـاً من المونولوج بعد فـوات الأوان، ذا موقع زمني غير محدد بل غير متماسك"[١]، لذا فلم يتردد جينيت بعدّه" ينمط السرد الأكثر صعوبة والأكثر تمرداً على التحليل"[٢].

وبهذا تقترب الرسالة كثيراً من لعبة الحيلة، وتمثلها تمثيلاً دقيقاً، فهي" تلفت الانتبـاه إلى وجود المؤلف الحقيقـي وراء النص، وتكسر بذلـك الإيهام القصصي بالواقـع"[٣]، على اعتبار أن" أسلوب اصطناع الرسائل وكتابة المذكرات أسلوب أتاح للكاتب فرصة الاستغراق في البوح الوجداني، والانسياق وراء التداعيات العاطفية، ذلـك أن الروائيــة أنثـى والمـادة الروائية تقدم مـن منظور ذاتي محضـ وتتفاعل الذاكرة مع الانفعال في رفد السرد وشحنه بطاقة قادرة على التدفق والتداعي"[٤].

ونزعم أن ما ذهبت إليه إحدى الدراسات في شأن روايات سميرة خاشقجي حين ربطت مقولات رواياتها بسيرتها الشخصية وبواقعها ككاتبة إنما بُني على مثل تلك الإشارات التي تضمنتها تقنية الرسائل أو المذكرات اليومية، فكثيراً ما عبّرت - من خلالهـا - عن حالة مـن البوح الأنثوي مستفيدة من مساحتهما المفتوحة للكشف عن ذاتهـا كأنثى، وعن آلامها وأحزانها ومآسيها، وتمثيـلا لذلك نورد عبارةقيلت على لسان إحدى بطلاتها:

(١) خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٢٣١.
(٢) المرجع السابق، ص٢٣١.
(٣) الفن الروائي، مرجع سابق،ص ٣٠ .
(٤) فن الرواية، مرجع سابق، ص ٢٥٤ .

حين" تخط على صفحات الورق مذكراتها تسكب فيها مأساتها الدامية، ونقمتها على المجتمع الذي لم ينصف أمها وتركها تذهب ضحية الشك والغيرة"[١].

وانطلاقا من هذا الربط بين الرسالة وبين واقع الكاتبة نقترب من فكرة أن" الرسائل واليوميات من أكثر مظاهر الحوار قرباً من السير الذاتية"[٢]، بل إن بعض الروايات النسائية تحيل على مشاريع سير ذاتية، ومن هنا تزداد أهميتها في صنع الخطاب وتشكيله، أو حتى في الكشف عن توجهاته العامة لسبب واضح هو" أن الرسائل واليوميات من أهم القرائن المؤكدة لحضور الذات في خطاب الروايات"[٣].

نخلص في شأن الرسائل إلى تلك الوضعية الخاصة لهذه المرحلة تحديداً، حيث لم تكن ثورة الاتصالات الإلكترونية قد بلغت أوج تقدمها، وهي على العكس تماماً مما عاشته الرواية في مرحلتها الحالية، حيث المستجدات اللامحدودة النطاق في مجالات التطور التكنولوجي، مما يحيل على تحول محفز على السؤال: هل صارت المرحلة الروائية الراهنة في غنىً عن الحيل التقليدية التي اشتهر بها واعتادها خطاب البدايات؟، أم هل استغنت الروائية السعودية بعد العام ٢٠٠١م عن الرسائل وعن المذكرات الشخصية والخاطرة؟، وهل لم تعد بحاجة لاستثمارها طريقا لتمرير الشجون والمشاعر المختزنة في كينونتها الأنثوية، تماماً مثلما وجدت غربة في قلمها وصحيفتها متنفساً من رحلة عذابها المتواصل هرباً من الشرطة، فكتبت:

" إن شموعي هي الدموع التي تذرفها مقلتي وألحاني إذا ما سجى الليل، هي الأنّات التي تنبعث من حنايا فؤادي العاني مذبوحة خافتة، فأركن لحظات للسكون وأمسك بالصحيفة والقلم لكي أخط عليها سطوراً تأنس بها وحدتي،

(١) قطرات من الدموع، ص٧٣.

(٢) محمد رشيد ثابت، روايات عبدالرحمن منيف من المظهر السير ذاتي إلى الشكل الملحمي، تونس ـ مركز النشر الجامعي، د.ط، ٢٠٠٦م، ص٥٨.

(٣) المرجع السابق، ص٥٨.

وتطـرد عني وجود الليل .. أكتـب الآن وتتراقص الأسطر ببـطء أمام عيني اللتين تمتلأهمـا الدمـوع .. ربـي أما آن لهذا الليـل أن ينتهي، ألم يئـن لراحتي أن يشرق فجرها"[1].

وفي نهاية المطاف نقول: إن الحيلة السردية كانت حاضرة في خطاب البدايات ولكنهـا حيل بسيطـة تتسق مع طبيعة الوعـي بهذا الفن، ووتوافق مـع فهم الكاتبة لـه، وهـو فهم بسيـط لم يتعمق أدواتـه أو آلياتـه، والذي غاب حقـا أن نجد حيلا مبتكـرة متجاوزة، فالذي حضر من الحيل تلك التي لم تخرج عن مستوى التوظيف الاعتيادي المتداول في السياق الروائي العام آنذاك، فضلا عن ندرة واضحة في تنوع هـذه الحيـل، فهى إن وجدت فقـد وظفت توظيفاً فجاً، وهذا كلـه عائد .في زعمنا. إلى بـكارة التجربة الكتابية فضلا عن استنساخ التجربة الذكورية المهيمنة، فبدت الروائية غير قادرة في مرحلة البدايات تقديم أكثر مما جادت به.

والأهميـة التي يمكننا استنتاجهـا هي دائرة الخطاب، فخطاب الرواية حين لا يجيـد اللعب وابتـكار الحيل يستحيل خطاباً مباشراً في مجملـه ويفقد القدرة على استفـزاز المتلقـي نظراً لضيق مساحـة الخطاب الضمني أو الموحـى به الذي عادة مـا يتشـكل في جوف هـذه الحيل السرديـة ومن خـلال ألعابها، ولمثل هـذا السبب أفـرد رأت الدارسـة أن من الأهميـة بمكان افراد هذه المساحـة للحيل السردية في كل فصـل، بوصفهـا مكوناً من مكونـات الخطـاب، فالأكثر طرافـة أن حضورها في خطاب ما أو غيابها عنه هما على حدّ سواء من حيث الأهمية والدور، إذا ما علمنا أن غيابهـا غياب لقدرة الخطاب على تمرير كافة مقولاته وأن حضورها يثري ذلك الخطاب بجعله جدلياًومحملاً بما هو خفي، فيتطلب كثير جهد للوصول إلى مبتغاه وأهدافـه ورؤاه كافة،وهذا هو ديدن الخطاب الأدبي ومنه الروائي حيث يختلف عن الخطـاب الإعلامي والخطابات الأخرى، التي تقـوم تحديدا على الوضوح والدلالة

(١) البراءة المفقودة، ص٤٩.

القاطعة، بينما الخطاب الأدبي والفنيفلا يعنيهما أن يظهرا وضوحاً، ولا حكما قطعيا مباشرا.

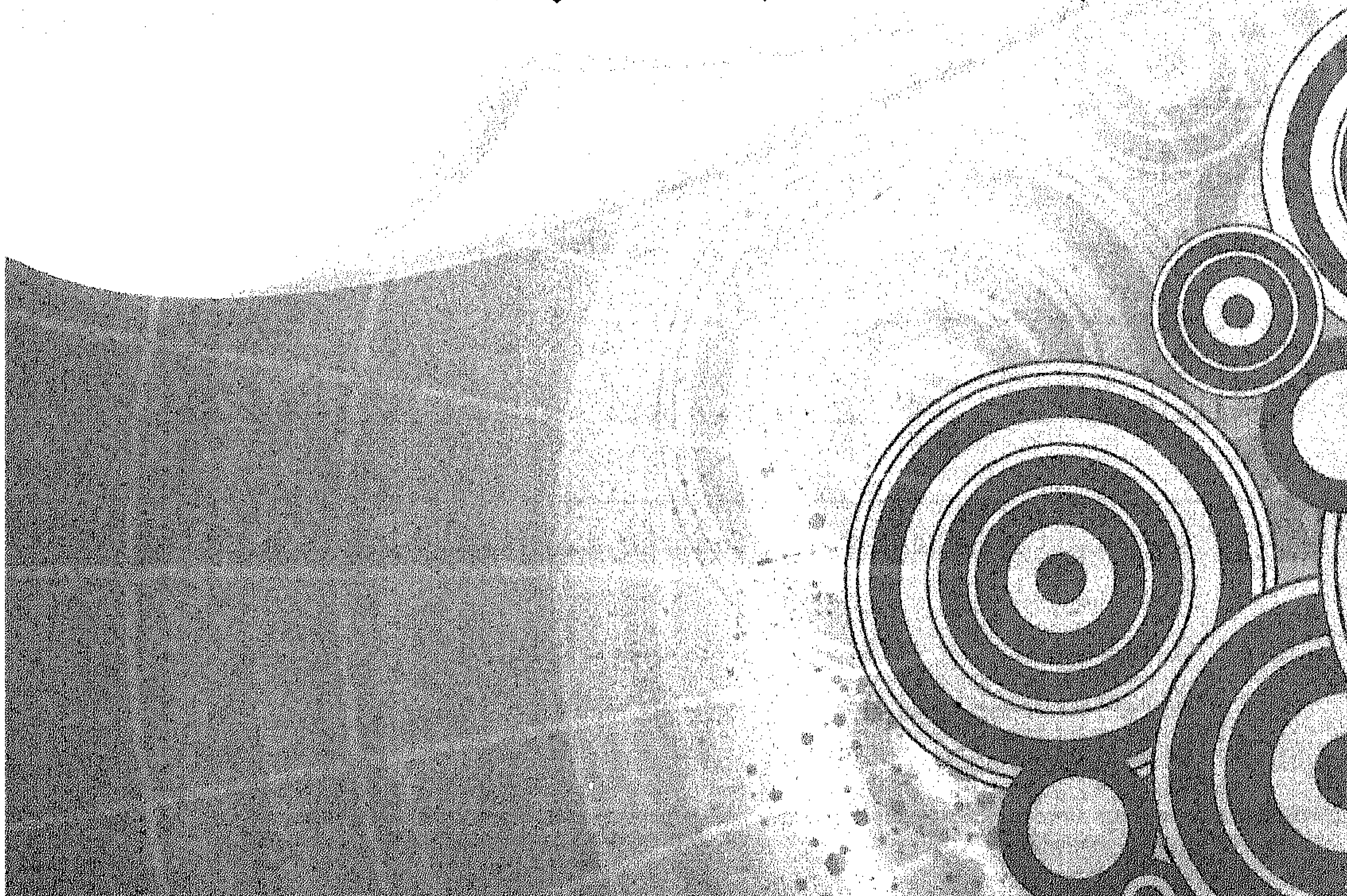
وتتأكد هذه الفكرة بالعودة إلى النظرية التي تضع للخطاب صورتين: صورة الخطاب التام/الصريح، وصورة الخطاب الناقص/الضمني، ثم الحكم على انسجام الخطاب أو عدمه من خلالهما، فبحسب فان ديك يكون الخطاب الناقص/ الضمني خطاباً منسجماً نظراً لأن المتلقي يملأ الناقص عن طريق الاستدلال باعتبار القضايا غير المعبر عنها فيه ضمنية(1)، ولا شك أن الحيل السردية واحدة من حاضنات هذه المعاني الضمنية وبجدارة متناهية.

(1) محمد خطابي، لسانيات النص. مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م، ص42.

المبحث الثالث

توجهات الخطاب الروائي في مرحلة البدايات

- أ- مفهوم توجهات الخطاب ودلالته.
- ب- توجهات خطاب مرحلة البدايات.



أ

مفهوم (توجهات الخطاب) ودلالته

اتفاقنا بأن الخطاب "مبادىء تحتية مدمجة في شبكة دلالات تؤسس وتنتج وتكرّس علاقات بين ما يمكن رؤيته وقوله والتفكير فيه"[1] يجعلنا نقربوجود أثر يأتمنه الخطاب لدى قارئه، ولابد للنص من أن يعطي تصوراً ما وأن يكون قابلاً للتلخيص، فمتتاليات الجمل تصبح قادرة على تزويدنا ببنية كلية تتحول في مجملها إلى تمثيل دلالي من نوع ما[2].

عُبّر عن الفكرة برؤى عديدة كالصورة التي جاءت لدى دومينيك مانغينيو Dominique Maingueneau - في معرض تعريفه لمصطلحات تحليل الخطاب مطلقاً عليها مصطلح المستوى الأخير، وهو" كل مجموعة من الجمل المكونة لوحدة دلالية ما"[3]، وهذه الوحدة ترتبط بموضوع محدد وهذا لا يمنع - بحسب مانغينيو - أن يشتمل النص الواحد على موضوعات تشكل في مجملها مستويات عديدة، علماً بأن المستوى الأخير يفترض أن يتضمن جميع المستويات الأخرى[4]. ومن هذه الفكرة تأتي حاجتنا لمثل هذا الباب الذي سيتكرر معنا في المراحل الثلاث من الدراسة، وسيشكل - في منظورها - الخلاصة التي يمكنها تأطير خطاب كل مرحلة في مقولات كبرى حرصت كل مرحلة على إبلاغها للمتلقي.

اصطفت الدراسة مصطلح التوجه لتضعه معادلاً لما سُمي نيّة الخطاب في

---

(١) كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة منى البحر، ونجيب الحصادي، أبوظبي- كلمة، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٠٩.

(٢) لسانيات الخطاب مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص٤٤.

(٣) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص١٣١.

(٤) المرجع السابق، ص١٣١.

مصطلحات باختين السردية، أو بتعبير أوضح توجه الخطاب نحو موضوعه الخاص مخترقاً - بلا هوادة - بيئة الخطاب العامة من خلال ما يشيده فيها من كلمات وعبارات ونبرات وأحكام تمثله، وليس شرطا هنا أن تتفق أو تختلف وبيئتها الخطابية، وذاك أمر سبق أن أشرنا إليه في التمهيد، بتأكيد قدرة الخطاب الفائقة على تجاوز أُطره اللغوية الشكلية، والتحول إلى عملية تفاعلية يمتزج فيها الأداء اللغوي المحض بالحمولات الفكرية على مختلف توجهاتها فمن المستحيل أن تتولد عن الإبداع الأدبي خطابات غير متمايزة في استعمالاتها للغةحتى وإن انطلقت من أرضية مشتركة، على اعتبار أن كفاءة اللغة التي نمتلكها كبشر لا تعني - بأي حال من الأحوال - أن تتخذ خطاباتنا المواقع الفكرية نفسها وهو ما يحول دون ثبات توجهاتها ومراميها.

منطلق هذه الفكرة ومشروعيتها آتية من تلك المرجعيات التي ينتمي إليها منشئو الخطاب، ومن الانتماء الذي إليه ينتمون كهوية، وذلك هو البعد اللساني الاجتماعي في منظومة أي خطاب، المؤدي إلى تحديد المجال الذي يمثله الكاتب والمنظور الذي ينافح عنه، أي مجموعة الاتجاهات أو المعنى الثاني لوجهة النظر(١) بحسب روجر فاولر Roger Fowler، ويعني به " الاتجاه ناحية موضوع العرض أو الرأي الذي يتكون حوله"(٢)، على افتراض أن كل قصة تحوي قاصاً يتكلم ويمكن اكتشافه.

ومما لاشك فيه أن واحدة من" خاصيات الخطاب الأدبي هي الوقع الناتج عن استعمال وجهة نظر معينة أو زاوية خاصة على كيفية عرض الأحداث"(٣)،

---

(١) المعنى الأول لوجهة النظر أو المنظور هو" المعنى الجمالي/الإدراكي ويعني شيئاً مشابهاً لموقع الرؤية في الفنون البصرية، الزاوية التي يرى منها موضوع العرض" (انظر: روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ترجمة أحمد صبره، الإسكندرية - مؤسسة جورس الدولية، د.ط، ٢٠٠٩م، ص١١٦).

(٢) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٥٢.

(٣) ج.ب. براون وج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، الرياض - جامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٧م، ص١٧١.

وهـو مـا نسعى للبحث عنه في خطـاب البدايات وما سيليها مـن مراحل، فجميعها تمثـل منظومة متكاملة بوسعهـا أن تقف بنا على مسار التحولات في خطاب الرواية النسائية السعودية من خلال ما يتوجه إليه وما يتمركز حوله خطاب كل مرحلة.

وفي خضـم تحقـق التنـوع في توجهـات خطاب المراحـل علينا أن نحـذر بأنه "لا يتوجـب علينـا أن نتخيل عالماً للخطـاب مقسماً بين الخطـاب المقبول والخطاب المرفوض، أو بين الخطاب المسيطر أو الخطاب المسيطر عليه، بل يجب أن نتصوره كمجموعـة عناصر خطابية تستطيع أن تعمـل في استراتيجيات مختلفة، وذلك لأن الخطابـات عناصـر وكتل تكتيكية في حقـل علاقات القوى، قـد تكونهناك أشكال متباينة منها وحتى متناقضة داخل الإستراتيجية الواحدة نفسها"(١).

ونتسـاءل هل تحققت هـذه الحالة في منظومة توجهات خطـاب البدايات على اعتبـار أن المرحلة صاغت خطاباً نسائياً متشابه السمات والرؤى حتى لا نكاد نعثر في نماذجه العشرة إلا على رواية واحدة بوسعنا عدّها الخطاب الخارج عن السياق، نظراً لتمرده ونقصد بها رواية **غدا سيكون الخميس** للكاتبة **هدى الرشيد**.

هـذا ما تتقصـاه الدراسة بمحاولتها تصنيف خطـاب كل مرحلة إلى توجهات عامة، هي في الواقع خلاصة ما سلكه منتجوها في مقولاتهم وعلى اعتبار من أن "كل خطاب ملموس يكتشف دائما موضوع توجهه، وكأنما قد تم من قبل تخصيصه، ومناهضته، وتقييمه"(٢) على حد رأي **باختين**.

---

(١) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٥٢.

(٢) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٥٢.

(ب)

توجهات الخطاب الروائي
في مرحلة البدايات

١ـ الخطاب العاطفي.

٢ـ الخطاب السجالي.

٣ـ الخطاب التوجيهي المباشر.



ـ التوجه الأول ـ

الخطاب العاطفي

في مرحلة البدايات تحديداً ليس بالإمكان تجاوز هذا الصنف من الخطاب في ظل المساحة الكبيرة التي سطرتها سميرة **خاشقجي** من روايات في شأنه، فإذا كان العدد الإجمالي لروايات المرحلة عشر روايات، فلهذه الكاتبة ست روايات منها، لم تتنازل في واحدة منها عن القضية العاطفية وتداعيات خطابها[1]، ولكأنها أرادت التأكيد على التصاق العاطفة بوجودها كأنثى، لذا وهو ما يُحمّل الخطاب إمكانية التعبير عن مشاعر الكره ومشاعر الحب، فيكون حبا، ويكون كرها، ويكون فرحا ويكون ترحا، لذا يجب أن نلفت النظر إلى أن توجه الخطاب العاطفي المقصود هنا هو فقط ما كان مقتصراً على الحب ولا عداه شيء.

نعم، اكتسبت موضوعة الحب في هذه المرحلة قدراً كبيراً من الأهمية إلى درجة أننا لن نقاربها بوصفها واحداً من مضامين الخطاب أو قضية من قضاياه فحسب، بل نتناوله في بُعده كخطاب قائم بذاته ومتشكل كتوجه أرادته المرحلة لخطابها النسائي، مع علمنا بأن مثل هذا الرأي يتقاطع مع آراء فريق من الدارسين الذين ألحوا على تأطيره في حيز القضية أو الموضوع ولا غير، كدراسة لـ **محمد عبدالله العوين** عنوانها: قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، فقد جنحت بالنزعة العاطفية ممثلة في الحب وتداعياته وصوره العديدة لتبلغ درجة الموضوع المركزي،

---

(١) توصل أحد الدارسين إلى أن روايات: بريق عينيك وبطلتها شروق، ووراء الضباب وبطلتها ساكنة، وقطرات من الدموع وبطلتها ذكرى، وذكريات دامعة وبطلتها عهد، ومأتم الورد وبطلتها حبيبة، تقوم جميعها على أساس من العاطفة الحبيّة حين تقف في وجهها أقدار السماء، أو خطايا النفس الآثمة، أو تقاليد المجتمع المتصادمة مع مقاصد الإنسانية النبيلة" (انظر: الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص٧).

وكقضية أساسية من قضايا المرأة الاجتماعية الخاصة[1]،وفي الوقت نفسه يعتبرها قضية مستدامة في سرديات المرأة السعودية[2].

ولقد سعت أكثر من دراسة لمقاربة هذا التوجه الخطابي باحثة عن تفسير خاص يبرر سر وجوده الكثيف في المرحلة الأولى تحديداً، فتفسير يستمد رؤيته من خارج النص ليعيد هذه العناية بالحب إلى جانب سيري لامس العاطفة في حياة هذه الكاتبة على افتراض أن روايتها العاطفية الأولى ودعت آمالي كشفت عن عمق الكاتبة المليء بالأحزان ودليل الباحث "يتجلى في تسميتها بطل الرواية وجدي وإبرازه للقارىء وهو يزحف بتلهف إلى عشيقته آمال، مما يشي بحركة في الرواية تحمل طابع الذات المنتجة، ولم لا يكون وجدي في الرواية وجدها؟ ولم لا تكون آمال آمالها"[3].

يكرس أحد هؤلاء الباحثين الجانب السيّري في تفسيره بالعودة إلى أبعد مما يقدمه النص من إشارات فيقول: " يعود إلى رغبتها في التخفيف عن آلام كانت تشعر بها، يؤكد هذا مرورها بمنعطفات حزينة في حياتها رغم كونها قصيرة نسبياً"[4]، وهذا التفسير في منحاه السيّري يجد ما يقابله اجتماعياً لدى **محمد السيد الديب** عاداً الحب وقصصه مدخلاً لقضايا المجتمع وعلاقات أفراده، ومنتهيا إلى أن غاية **خاشقجي** في خطابها العاطفي لا يخرج عن تكريس العلاقات

---

(١) يقول" أما اللون الثاني من هذه القضايا فهي القضايا الخاصة بالمرأة ذاتها: زوجة وأماً وابنة ومطلقة ومضطهدة ومتمردة ومحبة وحزينة وأجنبية ومتشائمة وغيورة وغير سوية، وغير تلك من الصور للمرأة"(انظر: محمد عبدالله العوين، قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، الرياض- المؤلف، ط١، ٢٠٠٩م، ص٨).

(٢) يقول معبراً عن هذا الرأي" يلحظ المتأمل في القصة السعودية اهتمام القاصين والقاصات بالشأن العاطفي وكثرة الكتابات في موضوع الحب"(انظر: قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، مرجع سابق، ص٦٦٥).

(٣) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ٧٣ .

(٤) المرجع السابق، ص ٧٧ .

التي تسودها العاطفة، ويجللها الشعور والحب والوجدان[1].

وإن كان من محفزات لتوجه الكاتبات السعوديات إلى مثل هذا المنحى في فترة البدايات فلن يكون سوى "الاندفاع وراء ذيوع أدب القصة من هذا اللون من جانب، وللدور الذي لعبته أدبيات الفن السينمائي في إبراز قضية المرأة المحبة من جانب آخر[2]، حسبما ورد في دراسة **العوين** السابقة الذكر، ولكأنه يضع القارىء أمام خيارين في تفسيره الظاهرة: تاركا له حرية اختيار ما يروق له منهما.

أما منظور الدراسة لهذا التوجه، فيتلخص في أن وجود قصص الحب وبهذا الكم في خطاب البدايات مسألة تتنزل في سياقها الطبيعي وتحل في نصها اللائق بها، وذلك لسببين:

١. سبب يبرره توجهها الرومانسي كتوجه يحتفي بالحب وينهض بشأن العلاقات العاطفية.

٢. إن إعلاء التيار الرومانسي من شأن الفردية والذاتية يستدعي الحب بوصفه خياراً ذاتياً، على اعتبار أن الحب عُرف كقضية أثيرة عند كتاب الرومانسية عامة، وسميرة **خاشقجي** خير من مثل هذا الدور في الرواية السعودية عامة، حين شكّلت من قصص الحب ثيمة أساسية في منتجها الروائي، ولمثل هذه الأهمية تتكرس فكرة النظر إلى العاطفة في هذه المرحلة بما لا يخرجها من حيز القضية الأنثوية، فـ **عبد الرحمن الوهابي** يزعم أن **خاشقجي** اعتنت بالحب في رواياتها كوسيلة من خلالها" اختبرت الشخصيات وردة أفعالها، سواء أكانوا ذكوراً أم إناثاً، فالحب هو الوسيلة

(١) يقول محمد السيد الديب:" قدمت سميرة بنت الجزيرة عددا من القصص العاطفية وكانت تعرض المضمون الاجتماعي بأسلوب رومانسي، وتحيل العلاقات المتشابكة بين الأفراد إلى علاقات تسودها العاطفة ويجللها الشعور والحب والوجدان" (انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، مرجع سابق، ص١٥٩).

(٢) قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، مرجع سابق، ص٦٦٨.

الأساسيـة للتواصل بين الجنسـين، والكاشف بدوره لصـور الشخصيات، ويستخدم الحب عند سـميرة خاشقجي لخلق رموز لغوية سياقية، ومزيداً من التسجيل الأنثوي"[1].

يمدنـا تنـوع التفاسـير برؤية أرحـب لثيمة الحـب في مرحلة البدايـات، وهي تفاسـير تستمـد شرعيتها " من كون النص - بحسب امبرتـو ايكو Umberto Eco - كونـاً مفتوحاً، بإمكان المؤول أن يكتشف داخلـه سلسلة من الروابط اللانهائية"[2]، وتأويلنا له يتجه لجعله توجهاً في الخطاب لا موضوعة فحسب، فبانطلاق من دلالة استثمـاره كمـاً وكيفاً نرى أنـه عومل بمثابة الفرصـة السانحـة لأن ترصد الكاتبة السعوديـة واقعها الأنثـوي من خلاله وتفخخـه بصور إسقاطية تنـم عن معاناتها الاجتماعيـة وظرفها الحياتـي المأزوم، واتخاذه قناة يبـث صوتها المعلن عن عالمها الخاص.

برغـم هـذا كله فلابـد من طرح سؤال مـوازٍ لتمركز الحـب في منجز الكاتبة السعودية واكتسابه أهمية كتلك التي في بداياتها الأولى:

- هـل كان الحـب قـادراً - بحق - على مدّ سـميرة خاشـقجي وكاتبـات مرحلتها بخطـاب عاطفي رصـين ومؤثر؟ أم انتهـى خطابها العاطفـي إلى" مضيعة للوقت وإهدارٍ للفن وتوجيه للأدب وجهة غير ذات نفع للمجتمع"[3]؟.

نتوخى الإجابة في العودة إلى تجليات العاطفة في نصوص سميرة خاشقجي حين نلمس ما ينتظمها من نقاط التقاء تفسح بدورها المجال لخطاب عاطفي متكرر حد التطابق، تنتجه مرجعية أحادية الرؤية والتكنيك أيضا، فالحب إن أدّعى تمثيل

---

(١) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص ٨١ .

(٢) امبرتـو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة سعيـد بنكراد، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١ ، ٢٠٠٠م، ص ٤٢ .

(٣) انظـر الآراء النقديـة التي رصدها محمـد السيد الديب اعتراضـاً عليها. (فن الروايـة، مرجع سابق، ص١٥٩).

صوت المرأة وإن حاول التعبير عن إشكاليات تعترضها في الحياة فهو ما زال يواجه قصوراً في القدرة على تحقيق الرصانة والتأثير بسبب إقصائه من بيئته الأصل إلى بيئات أخرى هارباً من مواجهة تحديات مجتمعه السعودي، بما لها من ظروف خاصة وهو أمر سينسحب - لا محالة - على النتيجة النهائية التي يبلغها هذا التوجه.

ثاني أوجه القصور التي شابت هذا الخطاب أن قدرته على التأثير تمثلت في اعتماده على الصدف كتكنيك لصنع قصص الحب وغرامياته، ومولداً للمواقف العاطفية ولفحوى مقولاتها، حتى كاد يصدق ما أوردته **سميرة خاشقجي** على لسان إحدى شخصياتها في رسالته الغرامية الأولى التي بعث بها إلى محبوبته معترفاً بأن ما حدث صدفة لا غير، فيقول غالي: "..حبنا كان وليد الصدفة، وقامت الصدفة على البراءة والأخوة الطاهرة"(١)، وهذا يعني أن الحب لم يشكل هاجساً يستدعي البحث والتقصي من قبل المرأة، بل اعتمد على الصدف بما تحمله إليها من مفاجآت، وقد تكرر هذا التكنيك كثيراً حتى أن وجدي في رواية **ودعت آمالي** تأخذه الصدفة - وهو في طريقه لشراء هدية لأمه - صوب آمال التي أحبها وأحبته لاحقا، والصدفة تجمع بين طرفي حكاية رواية **ذكريات دامعة** لتشعل فتيل الحب بين عهد و علاء ابن الجيران.

وبدت **خاشقجي** مصرة على تكنيك الصدفة بجعلها حلا للحظة انحسار الحكي أو ارتباكه، كاللحظة التي تأزم فيها موقف ساكنة بعد هروب حبيبها وفيق صدقي من حياتها لتجده مصادفة أمامها وجها لوجه على أرض باريس.

وحين نقول بقصور هذا التكنيك في الإقناع بما تبثه الكاتبة من خطاب إنما لتناقضه مع وعي المرأة بحقها في الاختيار وأحقيتها في أن يكون الحب واحداً من شروط تبلور كينونتها، فهي بالمصادفة تُحب، وبالمصادفة تكتشف رهافة مشاعرها تجاه الآخر الرجل، وإن كان من استثناء في هذا الحكم فسيكون رواية غدا

---

(١) سميرة بنت الجزيرة العربية، مأتم الورد، بيروت - منشورات زهير بعلبكي، د.ط،د.ت، ص٥ و٦ .

سيكون **الخميس** التي نزعم أن كاتبتها هدى **الرشيد** رسمت في شخصية نوال شيئاً من الوعي بما افتقدناه في غيرها، الوعي بمواصفات الزوج والوعي بمصير الحياة الزوجية، حتى أنها تعلن مسبقاً عن تلك المواصفات، وتؤكد على جديتها في تحقيقها على أرض الواقع، فهي في الزوج تبحث عن الجوهر لا عن المظاهر المزيفة، وتريد شخصاً من الأقلية الواعية في مجتمعها! بل نجدها حين يسخر منها الآخرون ويسألونها عن المكان الذي ستجد فيه شخصاً بمثل مواصفاتها المطلوبة تجيب بثقة، "ربما يكون ممن عاشوا في الخارج واكتسب معرفة وخبرة بالجوهر، وربما يكون ذا أفق أوسع لا يحكم على الأمور بالمظهر فقط"[(١)].

بعيداً عن استثناء غدا **سيكون الخميس** نرى أن التكنيك الآخر الذي أكدّ ما ذهبنا إليه في شأن الصدفة تمثل في جعلها الحب منبعاً للمأساة وباعثاً للحزن والكآبة، وكأن تمخض النهايات عن أحداث مأساوية منتج طبيعي لمصادمات الرومانسية مع الواقع والتقاليد الاجتماعية، فقلما ينتهي بنا خطابها العاطفي إلى صورة متألقة لبهجة الحياة أو اشراقتها السعيدة، بل هو النكوص في آخر المطاف في دلالة صريحة على أن المرأة في مثل مجتمعها لا تجد لطموحاتها الجميلة مجالاً للتحقق على أرض الواقع، ولك أن تلحظ انقضاء حب **ودعت آمالي** بمرض السرطان الذي داهم جسد آمال وقضى على الحب بينها وبين حبيبها وجدي، ومثله علاء الذي فقد حاسة السمع في أوج حبه لـ سلوى.

وهناك نموذج يمعن أكثر في النهاية المأساوية لقصص الحب وتقدمه رواية وراء الضباب، فكل ما تمر به فتاة اسمها ساكنة من قصص الحب لا تكاد تبدأ حتى تنتهي بمأساة، بداية من تعلق قلبها ذلك الشاب الوسيم خامر، لتكتشف حبه لابنة خالته، وبمجرد أن شرع قلبها في بناء قصة الحب الجديدة مع الجندي وفيق صدقي حتى انتقل إلى المعركة وسقط على أرضها مبتور الساق ليعيش بساق

---

(١) غدا سيكون الخميس، ص١٤.

اصطناعية، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تجلّت المأساة في أعلى صورها بوصول وفيق إلى حالة نفسية سيئة إلى حد كبير، بلغ مدى خطورتها ارتكاب الجريمة البشعة التي أنهت حياته صريعاً برصاصة من فوهة مسدسه ومحاولته الفعلية قتل ساكنة بإطلاق النار عليها وكأنه يستعيد إلى ذاكرة المتلقي نهاية قصة الحب الخالدة التي انتهت بانتحار ثنائي، وهي قصة روميو وجولييت Romeo and Juliet.

لقد بات شرطاً أن يتعرض المحبون بعمومهم لمأساة تحد من قدرة الخطاب العاطفي على الصمود وعلى بلورة واقع جديد، وفي أبسط حالات هذه المآسي الجمع بين شخصين غير متكافئين البتة تخلق للحب مأساته ودواعي وأده، فبتنا ننظر إلى هذه النهايات المأساوية بوصفها نكوصا لذوات هذا الخطاب.

واجه الخطاب العاطفي أيضا الآثار السلبية التي تركتها التجربة الحياتية القاصرة للمرأة السعودية وبالطبع سيكون الحب واحداً من صور هذه التجربة، فأكدت على الدوام جهلها به وعجزها عن بلوغه، وخجلها المتأصل في خوضه أو مجرد الاقتراب منه، كما عبّرت عن رغبتها المكبوتة في ذلك الآخر المعزول عنها بحجب اجتماعية لا نهاية لها، حتى وضعت في مقدمة أحلامها رؤيته، فبات هاجساً أن " تسمع حديثه العذب الشهي بأذنيها وتود أو تتمنى لو رفع الحجاب بينهما وزالت الكلفة .. والتقيا وجهاً لوجه "(١)، وهي مطالبات جريئة إذا ما قيست بوضع المرأة السعودية في تلك الحقبة من تاريخها، فلك أن تتصور طبيعة اللقاء بين جنسين حُجبا عن بعضهما البعض منذ بكارة العمر، وجاء الحب ليجمع بينهما بدافع النزق إلى التمرد لا بوصفه طبيعة بشرية بدهية، فمن المؤكد إذن أن تنعقد الألسنة ويسود الصمت، كما يحدث في هذا المشهد:

" شاءت الصدفة وحدها أن تجمع بين الحبيبين على غير عادة وبدون رقيب عليهما، التقيا .. وعقدت الدّهشة ألسنتهما، وأمعن كل منهما النظر إلى الآخر،

(١) قطرات من الدموع، ص٣٩.

ودّت رقيــة لو ألقت بنفسها بين أحضانه تبث ما بها من جوى وتطلعه على ما بقلبها من حب"[١].

علـى مثل هـذه الحال تؤسس المرحلة خطابهـا العاطفي المرتبـك، المتواضع، المحتقـن بالحنـق على تركيبة مجتمع تراه كاتبتها سبباً فيما هي فيه من جهل به، وقد لمسنا في بعض نماذجها نسوة يتقدمن إليه بشيء من العنف والتطرف اللاواعي كحـال بطلة رواية **قطـرات من الدموع** التي" أحبته بعنـف .. أحبّت كل شيء فيه، أحبّـت شبابه، أحبّت رجولتـه، أحبّت حديثه، أحبّت الحب مـن أجله .. ولكن ماذا تفعل؟ وما ثمرة هذا الحب .. إنها لا تدري .. ولا تريد أن تدري"[٢].

خطابها على هذه الشاكلة لا يحقق تقدماً في مجال علاقة المرأة بالرجل، فطالما بنيت العاطفة على مصادفات وعاشت في أجواء مشحونة بالالتباس في الفهم، فليس مـن المستغرب أن تتوه بمجـرد أن يغيب الحبيب من حياتها، الذي منحتها الصدفة إيـاه، وأيقظ فيها ـ صدفة أيضا ـ معنى المشاعـر الأنثوية المرهفة، والتي نبهتها إلى قيمتها الوجودية كأنثى:

" إن صراخــاً حــاداً ينطلق من داخلها .. من قلبها .. ضربات قوية عنيفة تشد أعصابهــا ، إنها تقضــي ليلتها وحيدة، بعيدة عن كل شــيء .. ويلوح لها طيفه، إنها في حاجــة إليــه حتى يمنحها الأمل والقوة، إنها في حاجــة إليه الآن ليخلص حياتها من العذاب، وأحست بأنها اشتاقت إليه .. أحست بأنها بعدت عنه كثيراً، وابتسمت في حــزن كأنهــا تبكــي نفسها، لأول مــره يزداد تعلقهــا بشخص، لأول مــره تندفع بأحاسيسها .. لأول مره تشعر مثل هذا الشعور"[٣].

نعنــي أن خطابها العاطفي لا يسهم بهـذه الوضعية في تحريرها بل يزج بها في

(١) قطرات من الدموع، ص ٤٢ .

(٢) قطرات من الدموع، ص٣٩ .

(٣) وراء الضباب، ص٦٦،٦٥.

حالـة من التنـازع النفسي ليصبح واحداً من الآثـار السلبية التي خلفها لها الجهل بالحـب وبأسراره، ومثله تنـازع النفس الذي عاشته ساكنـة في موقفها من حبيبها وفيـق صدقي لحظة أن أصيب في أرض المعركة وبترت ساقه فوقفت بعد زيارتها له حائرة:

" خَرَجَت على أن تعود إليه في اليوم التالي .. متضرعة إلى الله أن يشفيه مـن مصابه .. وهي تشعر في أعماقها بنوع مـن الحنان المتدفق نحوه وهي تعلم أنه يحبهـا: ـ هل تقاوم هـذه العاطفة؟، وقـررت أن لا تقاوم!، فهـذه العاطفة ليس لها نهاية"(١).

النتائـج التـي يمكننـا رصدها من هـذا التوجـه الخطابـي الأول كفيلة بوضع الإطـار العـام لـه، وخير مـا يستظهر النتائـج مقارنتـه المباشرة بمـا انتهى عنده الخطاب الراهن مـن مواقف تجاه عاطفة الحب وقضاياها، وأولها ما رصدناه من كـم هائل لأسئلة الأنثى الحائرة في ثنايا خطاب الروائية السعودية الراهن، وكأنها بـدت غير واثقة بما قدّمته البدايات من صور وحلول لعاطفة الحب الأنثوية لاسيما أنهـا تراها قد خضعت للموجـة الرومانسية في جانبها المثالي، واستحضرتها لا من عمق فضاءات الواقع المعيش بل في فضاء الخيالات والأحلام، فرصدنا المقولات تلو الأخـرى التي سعت للتعريف بالحـب، وبفلسفة صوره، وتبيان أطـواره، بيد أننا لم نقففي خطابها على حالة ثابتة تجسد هذه الصور تجسيداً واقعياً، وذلك بالفعل هو التحول المرصود في **الخطاب الراهن**، حين تنبّهت كاتباته لمثل هذه المثلبة، فأصررن على إعادة السؤال وألححن على طرحه واستثمرن ظرفهن الاجتماعي المتحرك إلى حد كبير لطرح أسئلة صريحة لا تداهن ولا تجامل في الحب وماهيته.

إذن علينـا أن نمثـل الآن لتلـك الرؤية الرومانسية المثاليـة التي قدمها خطاب البدايـات في محوره العاطفـي. مع علمنا بما سيواجهنا من كـم هائل من المقولات

---

(١) وراء الضباب، ص١٢٢،١٢١.

التي لن تتسع لها المساحة المتاحة هنا - إلا أننا سنجنح إلى التقاط بعض منها من رواية وراء الضباب لـ سميرة خاشقجي:

- " الحب .. هذا اللفظ لا يدل على حقيقة لأنه ليس ثابتاً، إن الناس يحاولون جعل الأحاسيس أشياء مادية ثابتة هذه الأيام "(١).

- " الحب ليس عاطفة .. الحب إرادة .. الحب ذكاء .. الحب تضحية متعمدة، الحب احتياج دائم .. "(٢).

- " الحب شخصان يروق لهما كل شيء يتفقان عليه .. بطباعهما .. وذوقهما .. فيزيلان بإرادتهما أيضا هذا الشيء حتى يصبح حباً .. ثم بإرادتهما أيضاً وبما يبذلان من نفسيهما يستطيعان الاحتفاظ بهذا الحب "(٣).

بناءً على هذه الفلسفة المثالية التي لا تستوفي شروطها في واقع الحدث السردي يمكننا الانتهاء إلى خطاب عاطفي مرتبك - إن جاز التعبير. على اعتبار من سببين:

الأول. أن ثيمة الحب تلبست قناعاً لا يتسق أبداً مع تلك الصور العاطفية التي يمارسها مجتمعها السعودي الموصوف بالتشدد في مثل هذه العلاقات، ليفتقد الخطاب شيئاً كبيراً من مصداقيته، وليتسع البون بينه وبين من أدعى التعبير عنهم، وبصورة أعم هو خطاب فحولي بشروط توجهه التام.

الثاني - أن ثيمة الحب هذه تقلص ثورية الذات الأنثوية حين انتهى بها الأمر إلى صور مأساوية وكأنها لم تنتهجه لرغبة التعبير عن ذوات متمردة باحثة عن حريتها، بل لذوات هشة ضعيفة يكسرها الحب ويزلزل أركانها، وهنا تتكرر النهايات المأساوية البائسة التي انتهى إليها السبب الأول بأن صار معول تحررها وبالاً عليها.

---

(١) وراء الضباب، ص ٧٤ .

(٢) وراء الضباب، ص ٧٦ .

(٣) وراء الضباب، ص٧٦ .

وفي نهاية المطاف ومن باب إنصاف مرحلة البدايات في توجهها العاطفي تحديداً فإن ما يمكننا تسجيل أثره البيّن اعتبارنا إياه تحولاً حقيقياً في المسار العام للرواية السعودية منذ أن بدأت بـ **عبدالقدوس الأنصاري** في روايته **التوأمان** عام ١٩٣٠ ميلادية، و**فكرة** لـ **أحمد السباعي** عام ١٩٤٧ ميلادية، ورواية **البعث** لـ **محمد علي مغربي** عام ١٩٤٨ ميلادية، فاضطلاع المرأة السعودية بخطاب عاطفي مباشر، تتيح لنفسها فيه كل هذه المساحة الحرة لممارسة الحب بشتى أشكاله وصوره، إنما يتخذ من الحب وسيطاً للتعبير عن تلك الرغبة وإن كان من خطاب يمثل المواجهة الحقيقية فسوف نجده في التوجه الثاني عبر رواية **غداً سيكون الخميس**، التي تمثل انتقال المرأة عبر عاطفة الحب إلى منحى مغاير، منحى تمارس فيه شيئاً من السجال مع الآخر الرجل، فاتحة به قناة جدل حول موقف الرجل منها وموقف مجتمعها منها وموقفها من ذاتها، إنه توجهها الخطابي الثاني في هذه المرحلة، وسنضعه تحت عنوان **الخطاب السجالي**.

ـ التوجه الثاني ـ

الخطاب السجالي

مـــالم نكن نتوقعـــه ـ حقاً ـ أن تشتمل مرحلة البدايـات على أنموذج روائي يجرؤ منتجـوه على تقديم خطاب مضاد للخطـاب السائد والمهيمن، والحال شبيهة بعدم توقعنا أن تصبح سـميرة خاشـقجي رائدة في تقديم الخطاب العاطفي على نحو ما قدمته في رواياتها بالنظر إلى عواطف الحب المتحررة التي جسّدتها بطلاتها، والتي كانت ـ بحق ـ متجاوزة حدود المتاح لهن من الحرية في مجتمع كثيراً ما ضيّق الخناق علـى المرأة تجاهلاً وتهميشاً، فضلاً عن موقفـه الصـارم من العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة قبل مرحلة الزواج.

وهـذا التجـاوز دفع بنا للنظر إليـه بوصفه ثورة غير معلنـة اتخذت من الحب وسيطـاً للتعبير عن أحلام هؤلاء النسوة وتطلعاتهن، نتيجة سلبهن أبسط حقوقهن الاجتماعية كالتعليم مثلاً، فما بالنا وهن يضعن مسألة الحب أو العلاقات العاطفية علـى رأس قائمـة مطالباتهن، بينما يراها محيطهـن المجتمعي جريمة لا تغتفر ولا يمحى لها عار، وهنا يحضر التمرد والحرية ويحضر الطموح للوعي بالذات كمعادل في القضية.

فمثلمـا أدهشنـا خطـاب البدايـات في تعبـيره المباشر عـن عاطفة الحب أدهشنـا أكـثر حين عـبّر ـ في إحدى نماذجـه الروائية ـ عن توجه آخـر أكثر تمرداً وتحـرراً، توجه خاض فيه مواجهة حقيقية مع الخطاب السائد وبصراحة كبيرة في إعلانـه ذلك التحـدي، وإن كان بشيء من الحذر والحيطة التـي صنع لها مبررها الخاص وهو نقل الخطاب من محيطه المحلي إلى مجتمعات أخرى توفر له مساحة الحرية اللازمة لقول ما يريد وما يشتهي.

لنـــا أن نعتـبـر هذه المواجهة، أو ذلك السجال الــذي دار بين بطلاته المتحررات وبــين من يمثلون الخطاب المحافظ أو لنقــل السائد بشتى توجهاته، سواء المتشددة دينيــاً أو الملتزمــة اجتماعياً، وبهـذا فمثل هذا التوجه الملاحـظ حضوره في مرحلة البدايات عدّته الدراسة مقولة كبرى في خطاب البدايات، بل هي مقولة أساسية في توجهاته العامة، فما ملامح بطلة هذا الخطاب؟ وما الذي تريد قوله؟

بطلتــه أنثــى تنتمي للمرحلــة وللجماعة زمنيــاً، وتنتمــي إلى مستقبلها وذاتها خطابــاً، تماماً كشخصية نوال أنثــى رواية **غدا سـيكون الخميس** المغامرة بخطاب انضـوى علــى شيء من الضدية للخطــاب السائد، وحين نقرر وجــود هذه الضدية فلكونها غلّفته بقناع الجدل الهادىء الرزين والسجال المخاتل.

هــذه الرواية وبناءً على اعتبــارات عدة حقّ لنا انتخابهــا ممثلة لأحد توجهات الخطــاب في مرحلة البدايات، واضعين في الاعتبار أنها الأنموذج الأكثر تمثيلاً لمثل هــذا التوجه مما يفتح المجال لأسئلة عديدة تدور حول مدى قدرة هذه الرواية على التعبير عن توجه خطابي خاص[1].

تشترك **غدا سيكون الخميس** مع تشكيلة مرحلتها الخطابية في السمات العامة

---

(١) على سبيل المثال قد يسأل سائل ما عن حق الدراسة في اعتماد توجه خطابي قائم بذاته من خلال نموذج وحيــد لا ثــاني له في روايات المرحلــة بأسرها؟، والجواب هو أن نموذجنا الوحيــد الممثل للخطاب الضد يكتسب شرعية تقنينه توجهاً قائماً بذاته من أسباب ثلاثة:

(أ) - أننا نتعامل مع حقل أو تشكيله خطابية تنتظمها فترة محددة وكم روائي محدود، وبالتالي فإن هذه الروايــة في سياقهــا الزمني والكمي تشــكل نقطة مركزية وثقلاً خاصاً، تمنحــه إياها الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية العامة بوصفها خارجة عن شروطها وتعليماتها الصارمة.

(ب) - إمكانيــة احتواء الحقل الخطابي الواحد على" حقول فرعية وأن الحقل الخطابي ليس ببنية قارة بــل هــو بالأحرى لعبة من التوازنات غير المستقرة بين قوى مختلفــة، ويحصل أحيانا أن تهتز هذه اللعبة لتتخــذ شــكلاً جديداً، ولنــا أن نعتبر رواية غدا سيكــون الخميس ممثلاً لمثل هــذه الاهتزازات" (انظر: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص١٥).

(ج) - إن وجود خطاب عاطفي متحرر إلى حد بعيد أفسح المجال لمثل هذا الخطاب المضاد بالإعلان عن نفسه وإن اتبع بعض الحيل ووسائل المداهنة على نحو ما سوف نلاحظه لاحقاً.

كحداثة التجربة الكتابية وقصور الوعي بعناصر الفن الروائي وهيمنة الصدى الشفاهي، فضلاً عن تجلي السمة السائدة المتمثلة في الارتحال بالأحداث إلى مكان بديل وفضاء اجتماعي مغاير لمكانها الأصل، أمّا ما يمكن اعتباره تفرداً في هذه الرواية فهو وعيها بالمذهب الرومانسي وحسن توظيفها له من حيث ثباتها على الهدف الأسمى الذي تخلّق هذا المذهب من أجله ونعني به النضال الحقيقي من أجل تحرير الفرد وتغيير واقعة، من مرحلة قديمة إلى مرحلة جديدة مغايرة في الكثير من قيمها الاجتماعية والفكرية، على العكس من الروايات الأخرى لمرحلة البدايات التي أخلّت بالملامح العامة للشخصية الأنثوية الرومانسية، ونكفت عن معتقداتها واشتراطاتها، على الرغم من التأثر العام بالموجة الرومانسية آنذاك، بينما بلورت هدى الرشيد ذاتاً أنثوية رومانسية" يغذيها الإيمان بالذات والحق بالحياة الحرة الكريمة وانبثاق قيم ومثل تشرق في النفس، تقدس الإنسان وتمجد الفرد، فتفتح آفاقا لعالم إنساني جديد"(١).

نوال هذه تنسل من طبقة اجتماعية متوسطة لتعبّر بثبات، ودونما نكوص وانهزام عن مشاعر عاطفية في مجتمع يفترض أنه متجه صوب مرحلة انتقالية، الأمر الذي وضعها في مرتبة تمردية عُليا في سياق مرحلة البدايات، فقد كانت الأجدر فيهذا الجانب الطموح لتحقيق سمات التحول والتغيربتمثيل المذهب الرومانسي في رؤيته التقدمية.

تقديمة الرواية تتأسس على محاور ثلاثة أو اعتقادات ثلاثة تريد الكاتبة الإعلان عنها كخطوة أولى، وترسيخها في ذهنية المتلقي كخطوة ثانية، وثانيها أن الزمن مشرع على" كل الأزمنة، ما وُجد التفاوت والتباين والآراء والأقوال والأفعال مع أنفسنا ومع الغير .. والأدب فقط هو العراء والمنفذ للمعاني الإنسانية"(٢)، فمدخلها هذا يعتبر مدخلاً للكشف عن رغبة جدلية يحملها هذا النص عبر تدشينه

---

(١) محمد قرانيا، الستائر المخملية، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، د.ط،٢٠٠٤م، ص ٦٤.

(٢) غدا سيكون الخميس، الافتتاحية.

قابلية الحوار مع الآخر، وروحه المرنة الموحية بقدرة على استيعاب التباين والتفاوت بين الخطابات وعلى الرغبة في التعايش السلمي مع مختلف الشرائح والطبقات الاجتماعية عامة.

كما أنه مفتتح يكرس أهمية كبرى لرغبة السجال، بإرساله رسالة تمهيدية للمتلقي تحثه على قبول ما سيتضمنه خطابها من مقولات، ربما وصفت بأنها صادمة له، ولربما لا تتوافق وتوجهاته أو توجهات مجتمعه، وتتضاعف أهمية هذا المفتتح بوضعه - منذ البداية - أول علامات تمرد خطابه وتقاطعه مع الخطاب السائد، فضلاً عن قناعته بأن الرواية جنس أدبي خليق بالاستثمار لإبلاغ مثل هذه الرسالة حتى وإن لم يكن الظرف الاجتماعي قد تهيأ بعد لاستقباله كما تقر بذلك بطلة الرواية.

قصدية هذا التوجه الذي بدأت به هذه الرواية مفتتحها يحيل إلى أقرب المفاهيم العلمية للقصدية في النظريات الحديثة، فهي " الاهتمام بعناصر الاتصال والوظائف اللغوية، مراعياً موقف المرسل، ليتحدد بذلك مقام المخاطب الذي يربطه بالخطاب "(١)، فالخطاب الضد المندس في هذه الرواية، وبين ثنايا مقولات الجدل وحججه المعلنة صراحة لم يأتِ اعتباطاً بل نسج عن قصد، وبُني وفق خطة مدروسة يمكننا رصد معالمها في النص على النحو التالي:

(أ)- اختيار الكاتبة الطبقة المتوسطة طبقة اجتماعية لبطلتها نوال، وهو اختيار متسق مع مستلزمات التوجه الرومانسي، ولهذا حملتها مشعل التنوير بوصفها مثقفة، وجعلت كل ما يصدر عنها من مواقف تحت مسؤولية وعيها بذاتها ومرجعيتها الثقافية، والمعروف أن " الشخصية المثقفة تمثل رؤية حضارية في مجتمعها وعصرها، لذلك يحملها الروائي مهمة الكشف والتأثير والتنوير، ويثير

---

(١) تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ٢٥-٢٧/٧/٢٠٠٦م، مرجع سابق، ص٦٠٢.

من خلال حضورها الأنثوي عدداً من المسائل التي تهم بنات جنسها ومن ثم يدفعها إلى دائرة الفعل الهادف"[1]، فكيف إذا ما كانت هذه المثقفة كاتبة صحفية، بما لمجال الصحافة من تأثير وتشكيل للرأي العام ودور في التثقيف الاجتماعي.

(ب) - إمعاناً من الكاتبة في تكليف نوال بحمل مشعل الخطاب السجالي وضعتها في مواجهة سافرة مع أقرب الناس إلى قلبها، مما خلق مَعْلَماً ثانياً لوعيها بتمردها، إنه ذلك الشاب العربي أحمد القادم للتو من أمريكا حاملاً أعلى الشهادات في تخصص العلاقات العامة فصار الحبيب والخصم في آن واحد.

ونزعم أن هذه المواجهة بين نوال وحبيبها أحمد أكسبت الخطابين صراعاً حقيقيا وجعلت المعركة الخطابية على المحك، بالنظر إلى قدرتها على كشف الإيمان الحقيقي للشخصية التحررية المتمردة عبر ملمح إنساني تتجلى فيه الرومانسية في أوضح صورها، أنه ملمح الحب وبشكل خاص عندما تتعلق قضية نوال. تلك الشخصية الأنثوية الرومانسية. عاطفياً بفتى الأحلام أو شريك المستقبل، فتدخل في اختيار حقيقي لمدى ثباتها على ما تنطلق منه من مُثُل ومبادىء، وبالتالي فلن يكون إحراز النصر إلا وقفاً على من يحشد لخطابه أقوى الحجج والبراهين.

(ج) - يتمثل الثالث في أحادية صوت نوال الذي لا يمثل إلا ذاته النّزّاعة إلى التحرر بوازع من ثقافتها وقوة تحريضها على التحرر، نوال بمفردها تقف في مواجهة كتيبة من الشخصيات يناضلون في الدفاع عن الخطاب المحافظ ويذودون عنه، بدءاً بخطيبها أحمد، وانتهاء بأخواته مروراً ببعض صديقاتها، وهو تكنيك أكّدت به الكاتبة وعيها بما يمتلكه الخطاب التقليدي المحافظ من مساحة شاسعة النطاق وبما له من مريدين وأنصار وبما يفرضه من سلطة، وبرغم هذا فقد ثبتت نوال فقارعت الحجة بالحجة والبرهان بالبرهان، وفي ذلك الصنيع إلحاح منها على تنبيه القارىء بمدى إدراكها لقوة الخطاب المحافظ السائد وخطورة صراعها معه، وهنا تتمثل القصدية بوضوح تام.

---

(١) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص٣٠.

نعم فثباتها في المواجهة السجالية ورفضها فكرة الانسحاب من المكان الخانق الذي تعيش فيه بينما ترى صديقتيها نبيلة وحصة تغادرانه بكل بساطة وسهولة إلى فضاءات بلدان عربية أو أجنبية، بينما تمعن هي في البقاء لإكمال الصراع، بل وترفد هذا الثبات بثقة أكدت إصرارها على مجابهة الداخل بمجادلة كل أفراد مجتمعها الممثلين لمحافظته، وبمختلف مستوياتهم الثقافية، بدءاً بـ لمياء وسميرة ومحمود وصولاً إلى خطيبها أحمد/كتيبة الخطاب المحافظ والسائد.

أن تبدأ أحداث روايتها بحدث رحيل نبيلة وحصة هو رسالة مباشرة من خطابها إلى القارئ تتقصد من خلاله تصوير النموذج السلبي للشخصية الأنثوية الرومانسية منذ أن تنطلق رحلة السرد، وهي تقدم نموذجاً معاكساً لنموذجها منذ البداية، نموذج أنثوي يحمل روح التمرد والثورة في بعض ملامحها ولكنه يبقى سلبياً ضعيفاً في مسألة المواجهة وإمكانية الثبات على رؤيته التقدمية، التي يشكل الخروج من عباءة الحلم إلى مآسي الواقع ومعاركه فيها أول شروطها، وهي بهذا تضع في ذهن القارئ منذ استهلالة السرد نموذجاً مقابلاً لشخصيها الجاد في تمرده، وتؤكد له أن الهروب ليس سوى تعبير عن الشخصية الانهزامية كالانهزامية التي أبدتها كل من نبيلة وحصة حين فضلتا الرحيل على مقارعة المجتمع المحافظ، أو الدخول في معركة جدلية معه، بينما وقف هي صامدة لتؤكد بأن التغيير يبدأ بالحوار مع من نختلف معهم لا بالهروب والعزلة.

بتلك المقومات انتزع الخطاب السجالي في هذه الرواية شرعيته وحظي بأسباب وجوده، فالمواجهة الخطابية بين المعسكرين شرط أول وبدونه لا يمكن الحديث عن تمرد أو سجال وخلافه، إذا ما اعتبرنا ما تقدمه هذه الرواية تمثيلاً حقيقياً للسجال بالمفهوم الذي أطره **دسكال**، بعدّه " بين شخصين على الأقل يستخدمان اللغة ليخاطب كل واحد منهما الآخر ويتحداه في مواقفه وآرائه ونظرياته "[1]،

(١) في تحليل الخطاب السجالي- تعقيب عبد الرزاق بنّور على كتاب (أهم نظريات الحجاج) أنموذجا، ، مرجع سابق، ص١٦٠.

ونشير أن هذه المواجهة بين شخصين وأكثر تحققت في شتى مراحل الرواية النسائية السعودية إلى الحد الذي يلفت النظر، فمثل هذا التمرد الذي وجدناه حاضراً لدى خطاب هذه المرحلة - مرحلة البدايات - وجدناه حاضراً في منظومة خطابات مراحل أخرى، وإن بشيء من التفاوت في مستوى الجرأة والاندفاع، وهو ما سنسعى جاهدين لكشفه رصداً للتحول ولقياس المدى الذي قطعه هذا التمرد إذا ما اعتبرنا غدا سيكون الخميس نقطة انطلاقته الأولى في خطاب الروائية السعودية عامة، ليبقى السجال إحدى صور المتمردين لإثبات وجودهم، على اعتبار أن العلاقة بين التمرد والسجال علاقة تماهٍ وتداخل.

نستدل على طابع التمرد في شخصية نوال عبر السمات العامة المرتبطة مباشرة بالذوات الإنسانية المتمردة، فهي - بصورة عامة - ذوات قلقة متحفزة، وهكذا هي نوال" موزعة قلقة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون"[(١)]، حائرة في سؤالها الكبير: " هل نرضي أنفسنا أولاً أم المجتمع"[(٢)]، وقلقها هذا ناتج طبيعي لذوات تبحث عن ملاذ آمن كلما تشعبت دروب الحياة وتقلصت مساحة الأمن فيها.

لتعلن هذه الذوات صراحة رغبة الانتماء لشيء[(٣)]، علماً بأن ما تلجأ إليه هذه الذوات من انتماءات في غالبه الأعم يتخذ طابعاً إنسانياً عاماً ولكأنها تجد في العودة إلى معين الإنسانية بقوة فطريتها وبداهتها حلاً لإعادة برمجة النفس البشرية وتطهيرها مما علق بها من براثن الأيديولوجيات وعقدها، وهو ما اتكأت عليه نوال في خطابها كملاذ لأزمتها وأزمة بنات مجتمعها حتى بات الإنساني محط نظرها وملاذاً آمناً بدأت رحلتها منه فاختارت الإنسان لتهدي روايتها إليه:

---

(١) غدا سيكون الخميس، ص ١٨ .

(٢) غدا سيكون الخميس، ص١٤.

(٣) تقول نوال" إنني أبحث عن بيت لعلي أشعر بانتمائي لشيء" انظر: غدا سيكون الخميس، ص٢٨.

." إليه .. إلى حضرة الإنسان كما أُطلق عليه مع حبي للأبد"(١).

.وأتـى جدلها وتمردها بدافع إنساني بحت حيث تقول:" التحدي يكون لهدف، من أجل إنسانيتك كمخلوقة مثلاً"(٢).

. المثاليات التي تعتنقها وتنادي بها ما هي إلا دعوة إلى منبع إنسانيتها الأصيل، فنلحظهـا تطالب بأن لا يُفهم تمردها بوصفه مجـرد مثاليات فارغة القيمة بعيدة عـن الواقع لتقول:" إنني لا أتحدث عن مثاليات ولا أدّعي خلو طريقتي من المظاهر الزائفـة هي فقـط تشعرك بالراحـة .. بإنسانيتك التي لا قيمة لهـا في مجتمعاتنا للأسف"(٣).

وإن كان مـن آلية للعـودة لهذا النبع الإنسـاني الأصيل، فـلا أروع من تكريس الـبراءة والفطـرة البشرية الصافيـة في تعاملاتنا وتصرفاتنـا، وبتخليص ذواتنا مـن براثن التكلف والمجاملات" بانطلاق كل منا على سجيته ورغبته وليس حسبما يحب أو ما لا يحب"(٤)، فما أجمل أن نحلم جميعا " بالعودة للطفولة حيث الحب بلا قيود والرغبات بلا تفسيرات، والدوافع تكون بريئة لأنها من طفل.."(٥).

وبطبيعـة الحـال أن تنتمي نـوال لكينونتهـا الإنسانية المحضـة لم يكن بالأمر اليسـير بل إن طريقها إليه لم يكن معبداً بالـورود وأكاليل الزهور إنما تطّلب ذلك وقفـة صارمة مع الذات وصراع مع مكنونات النفس، ونستدل على هذا باستثمارها فرصـ الخلافـات الشخصية مع صديقاتهـا لا لمجرد إعلان التمـرد فحسب، إنما لتكريس صورة جديدة لأنثى تتفهم معنى اختلاف الرأي وتقدره.

---

(١) غدا سيكون الخميس، صفحة الإهداء.
(٢) غدا سيكون الخميس، ص ١٥ .
(٣) غدا سيكون الخميس، ص٢٩.
(٤) غدا سيكون الخميس، ص٢٩.
(٥) غدا سيكون الخميس، ص٥٠.

كـم كانت نوال ذكية حين خلقت صـورة تقابلية لتمردهـا الثابت على مبادئه، وعلـى العكس مـن نبيلـة وحصة اللتـين شكلتـا بتمردهما نـزوة غير قـادرة على المواجهـةأو الثبات، وتجسد ذكاؤهـا أكثر في خلقها صورة تقابليـة أخرى لتمردها المتعقـل المتـزن بتقديمهـا شخصية سمـيرة كشخصيـة أنثوية لعوب تمثـل التمرد المتهور،والفتـاة المتحـررة بلا هدف ولا معنـى، أما هي فقد أكدّت تـوازن خطابها المتمـرد حين مارست دور الموجه الناصح المنتقـد لتصرفات سميرة، كأن تنصحها بترك عادة التدخين وإعادة النظر في الحفلات المختلطة، وتلك رسالة مباشرة تؤكد من خلالها انتصارها للتمرد المتعقل الواعي، تمرد لا يقوم على التخبط والعشوائية والتفاهـة كالنموذج المشخص في سميرة التـي ذروة ما تحلم به هو قولها" سأظهر على شاشات التلفزيون ليرى الجميع جمالي ثم أتزوج"(١).

يشـير تمرد نوال إلى تمرد مؤسس على طموح كبـير لتفهم واقعها ومستقبلها، وتحديها مبني على هدف، لم" يتأت بأفعال تافهة كشرب السجائر أو الملبس وإتباع الصرخـات الشكليـة"(٢)، ولمثل هذا وجدناها تفصح لـ سمـيرة عن موقفها المماثل في تحـدي الواقع مع اختلاف الفهم والوسائـل وطرائق التعبير، فـ".. التحدي قابع في نفسـي مثلك، فقط أرفضـ التنفيس عنه بمسائل أو مظاهر تافهة لا تجلب سوى المهاتـرات، وتؤخذ ضدنا ليس إلاّ، ألقي بالسيجارة إن كنت مقتنعة حقاً بأن الحكم عليك ليس حسب مظهرك"(٣).

هـو موقف عقلاني وضعنـا حيال ذات ثابتـة المبدأ لا تجرفها تيـارات التحرر المتهورة ولا إغراءاتها المتدافعة كمداهمة سميرة لها بالدعوة التالية:

"أحضري حفلاتنا المختلطة وستشاهدين عندها أشياء كثيرة تكسبك معرفة أعمق بالحياة"(٤).

---

(١) غدا سيكون الخميس، ص ١٦ .

(٢) غدا سيكون الخميس، ص١٥.

(٣) غدا سيكون الخميس،ص١٥ .

(٤) غدا سيكون الخميس، ص١٥.

وبما أننا مقدمون على خطابات مراحل أخرى كمرحلة البحث والتجاوز ومرحلة الخطاب الراهن، وهاتان مرحلتان تقدّمت فيهما الروائية السعودية تبعاً لتقدم المرأة السعودية في ثقافتها الذاتية نتيجة التعلم والاحتكاك الاجتماعي الأوسع، والتغيرات الأخرى التي طرأت على واقعها يجدر بنا أن نتساءل عن مدى التمرد الذي بلغه خطاب هذه الأنثى في المرحلتين المقبلتين! وهو إن حدث وتنامى فهل كان مسالماً كهذا التمرد الحذر؟ الذي تقدمه لنا مرحلة نوال؟

تمرد مرحلة نوال يكرس حذره بوضوح وكأنه يبين للقارىء أنه على قدر كبير من الإدراك بحجم وخطورة المواجهة مع الخطاب التقليدي المحافظ، وإن كانت لا ترهبه أبواقه ولا هجمته الشرسة، ثم نجده يحتال على هذا الجبروت والقوة بأن انتدبت الكاتبة له ما يمثله من شخصيات الرواية، فجعلت الزوجين الصديقين لـ نوال محمود ولمياء متحدثين باسمه، وكأنها تعادل المساحة المتاحة لكل خطاب، وتضعهما حيال بعضهما البعض، فما برحت مماحكات محمود قائمة على قدم وساق رغبة في ثني نوال وتحويل مسارها، حتى تفنن في حججه الرامية إلى كسر شوكة تمردها على الزواج بآليته التقليدية كقوله لها:

" أنت تحلمين أو في عالم آخر بعيداً عنا وعن واقعنا، الفتيات اللاتي في سنك الناضج تزوجن وانتهى الأمر، وأصبحن أمهات منذ السادسة عشرة والسابعة عشرة من العمر"(1)، ولا يخرج خطاب لمياء الزوجة عن توجه زوجها بالنظر إلى المرجعية الواحدة التي تجمع الخطابين، فكلاهما يريان الزواج مصيراً حتمياً للبشر فحسب، وعليه أن يتم بأي آلية كانت، المهم أن يتم، تقول لمياء لائمة نوال:

" وضعك غير سليم، وأخاف عليك الانجراف وراء الأماني التي ليست من طبيعة الحياة، فكري في المستقبل والوحدة فيه، والدتك لن تعيش لك"(2).

---

(1) غدا سيكون الخميس، ص ٢٩ .

(2) غدا سيكون الخميس، ص١٢.

هنا نلمس الفرق بين الخطابات المتحررة والخطابات المحافظة في الموقف من المستقبل، فالرهان على المستقبل والأمل الكبير فيه والذي هو حيلة من حيل خطاب البدايات المستخدمة بكثرة، هذا الرهان هو الموقف الذي يتخذه الخطاب المتحرر منه، بيد أن الخوف من القادم والنظر إلى المستقبل بتشاؤم شديد هو موقف الخطاب المحافظ، ولمثل هذا السبب نجده لا يريد لحياته سوى الثبات والانغلاق.

ولمياء هذه تمثل النموذج المخلص للمرأة المستكينة المستسلمة حتى إنها تعتبر زواجها فرضاً حياتياً لابد من تأديته على أي نحو كان، فلا أهمية لاشتراطات المرأة ولا لرغباتها كما تفعل نوال والمتمردات على السائد في محيطها، ولمياء - أيضاً - نسق اجتماعي له الحظوة والسيادة في مجتمعها، ولهذا هي واثقة من تنبيه نوال إلى خطورة ما تفعله في قضية الزواج بوصفه موقفاً تحررياً، فتقول:

" ألا تحفلين بمرور الزمن!! إنه يقهرنا أحيانا، أشعر بالقلق والأسف عندما أرى بعض التجاعيد قد أخذت طريقها إلى وجهي وعنقي، ولكني أحمد الله أني تزوجت وانتهى الأمر "(1)، ويقابل هذا الخنوع والسطحية من لمياء أنثى متمردة " فقدت الثقة والإيمان بالأطر الثقافية القديمة التي حصرتها بالهامش وضيّقت الخناق عليها.

فعاشت الظلم والمعاناة في جميع مراحل تطورها العمري وكان تمردها خلاصاً من هذه التقاليد والأعراف، ولتختار الأنساق والتقاليد التي تتوافق مع طبيعتها "(2)، وهو ما دفعها لمقارعة لمياء بفكرة تقدمية واثقة في قولها:

" هذا صحيح ولكن الزمن يأخذ ليعطي، لماذا تتجاهلين الأشياء المكتسبة عبر السنين، أشعر الآن بأنني أفضل كثيراً عن السابق في تفكيري وإدراكي وتصرفاتي وأرفض الحكم على المظهر فقط، ما الزمن؟ ما العمر إن مرّ بلا معنى أو قيمة؟ "(3).

---

(1) غدا سيكون الخميس، ص١٣.

(2) ركائز السرد النسوي وخصائصه، مرجع سابق، ص١٥٢ .

(3) غدا سيكون الخميس، ص ١٣ .

تجيبهـا لمياء: " الرجل لا يريد منك كل هذا الإدراك وخلافه، على العكس ربما لا يريده نهائيا، أنت امرأة بالنسبة له أولاً وأخيراً، عيشي واقعنا"(١).

ويستمر المعسكران في سجال طويل، يرد فيه الخطاب على الخطاب بيد أن نوال ثابتة على موقفهـا بالانتصار للأنثى الكونية المخبوءة في ذاتها: " فلا شيء يستحق أن أخسر نفسي وأفقد التلاحم معها"(٢) كما تعبر بلسانها عن ذلك الموقف، وتطلق صرخـة الرفض لهذه التقليدية السائدة في آليـة الارتباط بزوج المستقبل مصرحة بمـن تطمع فيه، وهـو في الواقع : " ليس بالكثير، هو نادر ربمـا في وقتنا هذا .. أريد فقط الصدق مع نفسي وشعوري تجاه الطرف الآخر"(٣).

وكامتداد طبيعي لهذه الأنثى الواعية بذاتها وبما تريده تحديداً يصبح الاختيار قـراراً شخصياً لا يتحمل تداعياته سواها، فطالما هي ترفض أن تبني سعادتها وما يناسبهـا بموجب آراء الآخر/الرجل وتحكمه في مصيرهـا ومصير كل امرأة تعلن بكل الشجاعة ما يلي:

" .. عليـكَ أن لا تنسـى بأن أيـة نتيجة سأتحملها أنا في النهاية سواء أكانت سعيدة أم مؤلمة وليس غيري"(٤).

إيمـان المـرأة بقدراتها على اتخاذ قرارها وتحديـد مصيرها يفتح الباب على مصراعيـه للـذوات المتمردة لتحقـق شيئاً مـن التصالح مع ذواتهـا تلك، ويحقق شيئـا مـن الثقة بنفسها حدّ القـدرة على فتح جبهات الجدل علـى شتى المستويات الاجتماعيـة ممثلـة في شخصيات: لميـاء و نبيلة و حصة و سمـيرة و سماء و صفاء و محمـود، وبرغـم هذا فقد بـدت سعيدة بمثـل مواجهاتها الجدلية تلـك، إلى أن

(١) غدا سيكون الخميس،ص١٢ .
(٢) غدا سيكون الخميس، ص١٣.
(٣) غدا سيكون الخميس،ص١٣ .
(٤) غدا سيكون الخميس، ص٢٨.

تبلغ المواجهة ذروتها وتصبح معركتها مكشوفة ومحتدمة حين تصير بينها وبين خطيبها، أو حلم حياتها الدكتور أحمد، غير متناسين أنها اختارته عن قناعة ورضا، ولذا لم يكن من المستغرب أن تصل بالخطاب إلى درجة غليانه، وإلى قمة الرغبة البشرية في امتلاك سلطته كما يقول **ميشيل فوكو**، وبالتالي فإن انكشاف المعركة بين خطابها الواضح وخطاب أحمد المداهن المزدوج في قناعاته هو ما أحدث القطيعة بين الأفكار أولاً والقلوب ثانياً، ولكأنها تؤكد بأن وعيها بذاتها هو السر الحقيقي وراء انتصار عقلها على عاطفتها في مثل هذه المعركة الدائرة بين عاطفة مندفعة وعقل واعٍ متعقل.

إنه الصراع الداخلي والصراع الخارجي، الأول تمثل في صراع عاطفتها وعقلها، والثاني في خطابها مع أحمد بخذلانه لها وتراجعه عن موقفه في قرار الارتباط بها كزوجه وهو ما أكدّ لها بأن ثمة نسق ذكوري مستشر في مجتمعها، أو هو المجتمع بأكمله الذي وضعها في مجرد "سلعة للعرض حسب ظاهرها"[(١)]، لهذا لا يُعفى الرجل ـ أبداً ـ من مسؤوليته المباشرة فيما وصلت إليه المرأة العربية من وضع مزرٍ، أكد لها بأن لا خسارة تعادل خسارة الإنسان لذاته، فصار تخليها عن الرجل ببقائها عانساً أمراً لا يدعو للخجل، بل هو أشرف لها من أن "تكون مع رجل كلانا بعيد عن الآخر في أعماقه"[(٢)].

ينتصر هذا الخطاب بقوة ثباته وهدوء مواقفه في إدارة دفة السجال مع الخطاب الغيري، ويتبلور انتصار بطلته نوال في عودة أحمد إليها معتذراً ومدركاً الخطأ الفادح الذي أرتكبه بتركه إياها، علما بأن الانكسار الذكوري هو "تقليد اعتادته الرومانسية حين نجد الكاتبة في قمة تعاطفها مع شخصيتها الرئيسية، لتنتقم من الرجل وتدفعه للعودة معتذراً إلى حبيبته، فيصير القرار قرارها لا قرار سلطته الذكورية، لقد أكّدت له تفهمها لوصفه ضحية نسق ثقافي دجّن الذكور في

---

(١) غدا سيكون الخميس، ص٢٩ .

(٢) غدا سيكون الخميس، ص٢٨.

صنف واحد في تعاطيهم مع المرأة، نسق عربي كرّسته كما تقول "الأغنيات والتراث والقصص والأشعار العربية ولا جديد إذن في هذه النهاية المؤسفة على حد تعبيرها:

- " بالطبع انتهينا نهاية مؤسفة بعد الحب الذي خيل إلي أنه كبير، شيء غريب .. الشرقي يعتبر كل تجاوب غنيمة، وكأنه لاختياره لنفسه وعدم احترامه وتقديسه لعواطفه غير أهل للتجاوب، للأسف هو لا يشعر بلذة العطاء والأخذ، كل عطاء هو انتصار ليس إلا، لم يرق لمستوى الاستمتاع من خلال تجاوب الطرف المشارك في الحب والنشوة والرواء، هو دائما الصائد وهي بالتالي الفريسة، نجد ذلك في الغناء وأساساً في التراث والقصصي والأشعار هناك دائما صائد وفريسة"(١).

نتساءل الآن عن مدى التحول في مثل هذا الصنف من الخطابات عبر مدى زمني تجاوز الثلاثة والثلاثين عاما تقريباً بين ظهور هذه الرواية وظهور روايات الخطاب الراهن، بعد أن رصدنا خطابها الضد وحددنا معالمه لنقف على أبرز سمات تمرده، وأولها أن خطاب البدايات قدّم تمرداً متوازناً راعى المجتمع كثيراً، وتجادل معه في هدوء وسكينه، بل كانت **هدى الرشيد** حريصة كل الحرص على تغليف خطابها باحترام مشاعر الآخرين وعدم إثارة حفيظتهم:

- "عليك أن تضعي في اعتبارك أهلك وأهلي والبيئة التي ترعرعوا داخلها"(٢).

ثانيا، فقد قرن هذا الخطاب بين التمرد والصبر، جاعلا الصبر مسلكاً ناجعاً لبلوغ الهدف، ثقة في المستقبل ومراهنة عليه:

" ربما يحدث التحسن بالصبر وبذل المزيد من المحاولات"(٣)، وهما مسألتان يجعلان الصورة في وضعية تكامل مع ما درسناه سابقاً في مبحث الحيل السردية، حين نُوقشت مسألة الرهان على المستقبل بوصفها حيلةمن حيل خطاب

---

(١) غدا سيكون الخميس، ص٤٩.

(٢) غدا سيكون الخميس، ص٢٠.

(٣) غدا سيكون الخميس، ص١٩.

البدايـات، وأنها الداعم لهذا التوجه، بحيث تبرهن نوال من خلال معرفتها حدود حريتها، ومراعاتهـا حقوق أفرادمجتمعها، وحرصها على"عـدم إيذاء مشاعرهم كفتاة تنتمي لمحيطها ومجتمعها"[١].

ثالثا، أنها تجعل الحوار وسيلـة لتأكيد استعدادها التام لشتى أنواع السجالات والجـدل والمناقشـات دونما إقصاء للآخر ولرأيه" فقيمة الأشيـاء - في رأيها - تبدو فعـلا بوجهيهـا ليس هنـاك حقيقة فقط بل حقيقـة وأخرى"[٢]، وهـي بوضع هذه القاعدة تستسهل فتح جبهة هدفها مقارعة الرجل ومنازلته حجاجاً:

" أناقشـك وتناقشنـي .. بالنسبـة لي أنـت أو أي رجل آخـر، أخاطبك كما أخاطـب أي زميلة "[٣]، إنـه بقاعدة التحاور تلك يرى هـذا الخطاب نفسه جديراً بإمـلاء شروطه على الرجـل، وأول تلك الشروط تقويضـ كل نسق اجتماعي يعمل علـى استضعاف المرأة كنسق التعاطي مع المرأة مـن باب العطف المبالغ فيه، الذي حـلّ بديلا عن احـترام قدراتها وإنسانيتهـا، فتنادي مطالبه:" لقـد تغيرت الأيام والمفاهيم، أنني وكثيرات نفضل الفهم منكم على العطف"[٤].

الواقـع إن هذه المطالبات المتزنة الرزينـة تدفعنا لتحريها في خطابات المراحل اللاحقـة، فهل بقيـت الكاتبـة السعودية على هـذا النهج الهـادىء في طرقضايا حساسـة كتلك؟ أم اندفعت بلا هوادة فغيّرت تلك الاستراتيجيات إلى أخرى ملؤها العنف والتحدي؟ وفي حال افترضنا أنها استمرت وبقيت فلنا أن نعتقد بقاء سؤالنا التالي معلقاً ومشرعاً:. هل انطلقت من أرضية متصالحة مع المجتمع أم من أرضية معادية له كارهة ناقمة؟

---

(١) غدا سيكون الخميس، ص ٢٨ .
(٢) غدا سيكون الخميس، ص٤٢.
(٣) غدا سيكون الخميس، ص٣٠.
(٤) غدا سيكون الخميس، ص٣١.

لا يعني هذا أن الخطاب المتمرد في مرحلة البدايات جاء خاليا مما تقع فيه الخطابات من مثالب وعيوب، بل إن أول ما نأخذه على تمرد نوال ومن هم في حكمها ذلك الجنوح الجارف إلى المثالية أو طوباوية الخطاب حدّ الغرق، حيث لتسعفها طبيعتها المجبولة على الشفافية واحترام الآخر والاعتقاد ببراءة جميع الناس من الوقوع في الصدمة، بعد أن تخلّى عنها أحمد بامتثاله الأعمى للتقاليد البالية والعادات المتهالكة في مجتمعه، حتى بات مشدوداً لأفكار المرأة المحافظة المتمثلة في شقيقتيه سماء وصفاء رافضاً نزعة الانفتاح لدى نوال، وهو ما كسر في داخلها الحلم الجميل بوصفه شاباً قدم من بلاد الحضارة والحرية، وهو الحاصل على أعلى الشهادات العلمية، وهو الأستاذ الجامعي الذي فتح حواراً لا محدوداً معها، فكيف إذن خذلتها النظرة المثالية وكيف تكشف لها فيمن تحب وجهاً آخر بعد أن تساقطت الأقنعة وتهاوت العروش المشيدة على الوهم والأكاذيب.

في هذه الحالة تنغمس الذات الأنثوية الرومانسية في براثن الكآبة والحزن والانطواء ويتعرض خطابها المتمرد للمصير الأسوأ المتمثل في العزلة والانكفاء، ليحل السكون محل الحركة كردة فعل الذات تجاه الواقع، وهو ما شارفت نوال على الوقوع فيه إلا أنها تماسكت بفضل ما كان لها من قناعة كبيرة بالتيار الذي تنتمي إليه تيارها الذي ينشد التغيير والتجديد ويتوخى ما هو أفضل، لذا كان خروجها من نفق المثالية المخادع ذكياً بتركها الباب مواربا على يوم جديد قادم، هو يوم الخميس دون أن تخسر ذاتها المتمردة ودون أن تخسر الآخر بخطابه التقليدي المتشدد، فعودة أحمد واعتذاره لم تقف منها موقف المتشفي بل تركتها على شرفة الزمن القادم، لتقرر أن" المشكلة صنعها الزمن، ولن يحلها في النهاية سوى الزمن، على أساس أن أهم عناصر الخطاب هي التراكم، وبيئة التراكم هي الزمن"(١)، ولهذا فهي تنتظر الغد، وغدا لن يكون سوى الخميس(٢)، والمعنى الذي

(١) خطاب السرد، مرجع سابق، ص٦٤.

(٢) تقول" ما دمت أعطيتك الأعذار سأعطيها لنفسي أيضاً، مؤملة في الغد، أجل سيدخر لي الغد يوماً جديداً لأهتدي فيه عما أبحث، وحسب عادتنا التي أحبها، سوف يكون يوم الخميس. (انظر: غدا سيكون الخميس، ص٩٦).

يفيدنا به التراكم هو أن الخطاب الذي أعلنت عنه ما زال في حاجة ماسة لخطابات مشابهـة تدعمه وتكسبه خبرة وصلابة وذلك بالتأكيد لا يكون مجالتحققه بين ليلة وضحاها، إنما هو مفتوح على زمن لا علم لنا بحدوده.

ـ التوجه الثالث ـ

الخطاب التوجيهي المباشر

حينما نقول خطاباً توجيهيا مباشراً إنما نريد به ذلك الخطاب الساعي إلى غايات بعينها ذات أبعاد تربوية أو اجتماعية أو إصلاحية حتى لكأن الكتابة الروائية تصير تبعاً لهذه الغايات، ولكأن وجودها معقود عليها، ومكرس من أجلها، "وهي نزعة سيطرت على الروايات في المراحل الزمنية المختلفة للدرجة التي يتعذر فيها الفصل بين المضامين التي تعبر عنها بعض هذه الروايات، إذ أن كل رواية تحكي حدثاً أو فكرة لابد أن تشتمل بين سطورها على دعوة أو رؤية غالباً ما تكون إصلاحية تهذيبية"[(١)].

الرواية السعودية مثلا ومُذ صدورها عام ١٩٣٠م وهي متوجهة صوب التعليمية، وهو أمر يتأكد عياناً بالعبارات الصريحة التي أوردها الكتابات والكتاب أيضا على أغلفة رواياتهم أو في عبارات إهداءاتهم، أو ما ضمنوه مقدماتهم، كأن يعرّف **عبد القدوس الأنصاري** روايته: **التوأمان**" بالرواية الأدبية العلمية الاجتماعية"[(٢)]، ويوجه **محمد علي مغربي** الإهداء في روايته **البعث**" إلى كل شاب يريد أن يشق لنفسه طريق المجد ولأمته طريق الحياة"[(٣)]، ورواية **الانتقام الطبعي** ١٩٣٥م لـ **محمد نور الجوهري** بحسب وصف كاتبها" رواية علمية أدبية أخلاقية اجتماعية"[(٤)].

ووجود هذه العبارات المؤكدة على غاية الرواية مسبقا لم تكن شرطاً كي يكتشف

---

(١) فن الرواية في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص١١٤.

(٢) عبد القدوس الأنصاري، التوأمان، دمشق ـ مطبعة الترقي، ١٩٣٠م، الغلاف.

(٣) محمد علي المغربي، البعث، القاهرة ـ دار الكتاب العربي، ١٩٤٨م، الإهداء.

(٤) محمد نور الجوهري، الانتقام الطبعي، جدة ـ المطبعة الشرقية، ١٩٣٥م، الإهداء.

القارئ هذا التوجه في روايات مرحلة البدايات، فالأمر مفرغ منه كونها سيجدها حتما ماثلة في مجموعة أحداث الرواية وفي أقوال شخصياتها، أو في طغيان صوت الكاتب داخلها، وجميعها ينبهنا -بوضوح- إلى نزعتها التعليمية وهدفها الإصلاحي[1] وإلى خطابها التوجيهي المباشر الذي كان وضعاً عاماً مرّتبه الرواية العربية في بواكير ولادتها، وضمن اشتراطات مرحلة اجتماعية شهدت وضعية نشطة للخطاب التعليمي والإصلاحي الاجتماعي التقريري، الذي بات هدفاً استراتيجياً لحلم كبير بغد أفضل، فانضم الروائي إلى هذه الموجة الجارفة، وأصبح خطابه ممثلاً للإصلاح ونتاجاً له، حتى أن جملة من الإصلاحيين الاجتماعيين" أمثال **محمد عبده** دعوا الناس كي يقرأوا هذه الروايات التي كتبها **سليم البستاني وجرجي زيدان ولبيبة هاشم وزينب فواز** لأنهم وجدوا في هذه الروايات أدوات هامة للإصلاح الاجتماعي"[2].

لنفتح وثائق العام الميلادي ١٩٦٠م كونه عام التزامن مع نشوء الرواية النسائية السعودية ولنرى ما الذي يمكننا العثور عليه! نعثر -مباشرة- على كتابات روائية ينتظمها الهاجس الخطابي الموجه لغايات بعينها، فنلحظ في الوقت نفسه أن الرواية النسائية العربية رددت خلال هذه الحقبة الزمنية الخطاب ذاته،وقد تختصر إحدى الباحثات الطريق علينا بالنتيجة التي توصلت إليها في دراستها المستفيضة لروايات كاتبات عربيات كثر، فانتهت إلى أن مجموعة الروايات التي كتبتها روائيات عربيات بين ١٩٦٠م-١٩٦٧م لم يكن" جوهر الاهتمام فيها مجرد وضع النساء بل هو الإصلاح الاجتماعي السياسي بشكل عام"[3]، ومن هؤلاء الكاتبة المصرية **لطيفة الزيات** في روايتها **الباب المفتوح** عام ١٩٦٠م، والسورية **كوليت خوري** في رواية **ليلة واحدة** عام ١٩٦٠م، ومواطنتها **ليلى اليافي** في روايتها **ثلوج تحت الشمس** عام ١٩٦٢م، واللبنانية **منى جبوري** في روايتها **فتاة تافهة** عام ١٩٦٢م،

---

(١) حسن حجاب الحازمي، البطل في الرواية السعودية، جازان-نادي جازان الأدبي، ط١، ١٤٢١هـ، ص١٦

(٢) ١٠٠عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص٦ .

(٣) المرجع السابق، ص١٣٥ .

ومواطنتها حياة بيطار في رواية نهاية وبداية عام ١٩٦٤م.

إذن يتعلق الأمر بخطاب مرحلة انضمت الكاتبة الروائية السعودية إلى ركبه بتأثير من المحيطين العربي والمحلي، ناهيك عن أن الفكرة في الرواية التعليمية تلح على صاحبها إلحاحاً شديداً حتى لينسى في سبيل توضيحها وإثباتها للقارىء مهمته الأساسية كقاص ويتحول إلى خطيب أو واعظ"[١]، وإن كان على غير قصد منه، فالقضية لم تكن حيلة من الكاتبة بقدر ما شكلت انعكاساً لواقع أدبي عام، أكده ذلك الأثر الذي تركه خطاب الروائية السعودية التوجيهي على ما تقدّمت به إلى قارئها من روايات، ليكرس الناشر الذي اضطلع بنشر روايات سميرة خاشقجي في خطابها توجهه المباشر فيصفه بأنه" يَخط ويُسجل من واقع الحياة قصصاً صادقةً، ويعالج ما يعتمل في قلوب بنات جزيرتها، وما يجول بخاطرهن، وما يتعرض له من مآسٍ ومشاكل اجتماعية"[٢].

وفي حال سلّمنا بوجود مثل هذه الغايات المباشرة فلابد أن نسعى لتأمل أثرها على فنية النص الروائي في مرحلة البدايات، فمن الواضح أن الغاية الإصلاحية للخطاب تحدُّ من التفاتة الكاتب أو الكاتبة إلى فنية الرواية، وتحول بينه وبين العناية بعناصر هذا الفن، ليشكل هذا التوجه عاملاً أساسياً في قصور الوعي بفن الرواية نتيجة انشغال منشىء الخطاب عنه بتأدية وظيفة المصلح الاجتماعي، فيتجه النص دون وعي إلى هدف أخلاقي ولا غير،وتتجه الجهود والإمكانات لا للظفر بنص فني معبر إنما بخطاب إصلاحي تربوي توجيهي وكفى، وهو ما أحال الرواية إلى" منبر أخلاق ووعظ وإرشاد ومدرسة تنطلق في فصولها المحاضرات، كل ذلك على حساب المعمار الفني"[٣].

(١) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص١٠٠.

(٢) قطرات من الدموع، ص٨.

(٣) عبدالرحمن ياغي، في الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، بيروت. دار الفارابي، ط١، ١٩٩٩م، ص ٥١ .

يرى عبدالعزيز السبيل في بحث له عن الرواية السعودية أن ذلك أمر بدهي الحدوث" إذا ما علمنا أن الباب الذي دخلت منه الرواية والقصة القصيرة إلى أدبنا المحلي والأدب العربي عامة هو باب الإصلاح وليس الجانب الفني"(١)، ولهذا قد لا نتفق مع ما ذهب إليه عبدالرحمن الوهابي حين اقترح تفسيراً للجوء الكاتبة السعودية إلى عرض الجوانب الأخلاقية واللجوء إلى اللغة التعليمية المباشرة من حيث واقع المرأة السعودية الكاتبة ووضعيتها الاجتماعية، دفعاً بها لإنتاج هذا النوع من الكتابة الأخلاقية، بناءً على الدور المتوقع منها في المجتمع السعودي(٢)، والأمر في كلتا الحالتين أحدث أثراً كبيراً على الخطاب عامة، ليصبح خطاباً آلياً مصطنعاً لغايات مباشرة في مقولاته، تقريرياً في عباراته، ولا غاية للغة فيه سوى إيصال الفكرة المبتغاة ولا غير.

بوسعنا طرح تصور آخر لهذا التوجه،هو أن هذا الحكم ينبني لدى الكتاب والكاتبات على وجود سمة غلبت على مرحلة البدايات بإخلاصها الشديد لأساليب القص الشفاهي والشعبي والديني وتأثرها تلقائياً به، على اعتبار أن هذا القص له بُعد أساسي هو توخي الوظيفة الإصلاحية والأخلاقية بوصفها وظيفة تتقصد تثبيت وتعزيز القيم وتعليمها، كما أنه قص يرتهن إلى نقل رسالة واحدة ومباشرة في الغالب الأعم، وهو ما فعلته الرواية النسائية السعودية حيث لم تتجاوز التعليم الذي جاء على هيئة آراء إصلاحية في الغالب إلى الحد الذي جعل هذا البعد طاغياً على البعد الآخر الذي يتأسس عليه القص القديم وهو البعد الترفيهي، المتكفل بإثارة الحس الجمالي من أجل الترويح عن النفس وتحقيق المتعة للمتلقي، ومما لاشك فيه أن مثل هذا البعد الترويحي المغيّب كان سيحقق شيئاً من فنية الرواية لو لم تنشغل الكاتبة عنه بالنزعة الإصلاحية المباشرة في خطابها.

في **بسمة من بحيرات الدموع** - على سبيل المثال - ألفينا حرصاً شديداً

---

(١) الرواية بوصفها الأكثر حضورا، بريدة - نادي القصيم الأدبي، ط١، ١٤٢٤هـ، ص ٨٣.

(٢) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص١٨

علـى تصوير قضيـة الطلاق، بيد أن طريقة عرضها أشبـه ما تكون بمقال صحفي لا بوصفهـا جنسـاً أدبيـاً روائيـاً، فتناولته بشيء مـن المباشرة الفجـة والتقريرية الطافحة،ليغلب الخطاب التوجيهي على فنية اللعبة الروائية، ولهيمن على أجوائها بانبثاقـه من أحداث مهلهلة وخـط زمني مرتبك في منطقيته وشخصيات باهتة في تشكلهـا، وراو يسـير على غير هدى في سـرد حكايته، وكأنه لا همّ لـ عائشـة أحمد زاهـر بهـذا كله، طالما لم تخـرج الروايـة في عرفها عن كونها مجـرد وسيط لغاية التنبيـه بأخطـار الطلاق ومساوئه وآثـاره الاجتماعية السلبيـة، فالطلاق. بحسب تعريـف الرواية المباشر جـداً. " كلمة ينطقها الرجل وكأنها كلمة عابرة من قاموس كلامـه السهل "[١]، ينطقهـا ولا يفكر في تصدع جدران أسرتـه، ولا لأثرها الرهيب علـى المرأة حين يزلزل أركانها ويهدم مستقبلهـا، حين يحيلها إلى " سيجارة تافهة استمتـع بتدخينهـا بعض الوقـت وحين انتهى منهـا ألقى بها علـى الأرض وداسها برجليه وأدار ظهره عائداً إلى حيث كان.. "[٢].

وبهذه النمطية المباشرة تتسلسل الرواية في عرض آثار الطلاق السلبية، بادئة من أثره على الزوجة مروراً بأثره السيء على الأبناء، فـ أفنان الصغيرة هي الناتج الطبيعـي لانفصال زوجين عن بعضهمـا البعض، وهي إن تشردت مرغمة ستواصل رحلـة الضيـاع بين أبٍ متـزوج بأخـرى وأمٍ متزوجة بآخر، وستلقـى الأمرّين من امـرأة الزوج الظالمة الحقود، بل لن يرحمهـا والدهـا طاعة لزوجته، ليتكرر مشهد الضـرب كثيراً، " ضرباً مبرحاً بسوط من الجلد نزل على جسدها فأدماه، فأخذت تنتحـب في خنوع وضعف وقـد انبثق الدم من بعض أنحـاء جسدها الرقيق فقامت إلى عملهـا مرغمة، وما أن جاء الليـل حتى سمعت حديثاً أطار صوابها فقد سمعت زوجـة أبيها تشكوهـا لوالدها الذي أخذ يتهدد ويتوعد مستنكـراً أعمالها الشريرة وتصرفاتهـا الوقحـة، وطلب منها إحضـار السوط فناولته إيـاه، وأسرع إلى غرفة

---

(١) بسمة من بحيرات الدموع، ، ص١٦ .

(٢) بسمة من بحيرات الدموع، ص١٦ .

الصغيرة أفنان فوجدها قد انكمشت في طرف سريرها ملتفة بثوبها فصرخ فيها: " هل نمت أيتها الماكرة .. أو تراك تتصنعين النوم؟ لكن ذلك لن يعفيك من عقابي .. وهبط عليها بالسوط فصرخت الفتاة من الألم، وأخذت تبكي وتتوسل وهو يضربها في ثورة وهياج "(١).

وتبعاً لتلك النبرة التوجيهية المباشرة فلابد من لغة ذات طابع خاص، لغة مباشرة تلقي بظلالها على كل العناصر الروائية لتحيلها إلى حالة من الجمود والثبات نظراً لجعلها مستثناة من التجويد والتطوير والتفنن(٢)، ومن الطبيعي أن يكون استخدام اللغة المباشرة هو الطريق الأيسر والأسهل لنقل رسالتها ذات البعد الواحد.

وكما يمس القصور اللغة وزمنية الحدث سينسحب بفعل المباشرة على تجويد التعامل مع المكان الروائي، لنجده قد تشكل تشكلاً ظاهرياً محدوداً، بل بدا كمادة أو معلومة جغرافية خالصة، فإن كان فضاء الرواية في صحراء نجد، فصحراء نجد " تمتد تحت سماء صافية، وشمس مشرقة برمالها الحمراء وسهولها الواسعة، وواحاتها الخضر الزاهية .. وعلى مشارف إحدى الواحات تعيش جماعة من الأعراب في خيامهم المتناثرة هنا وهناك.. "(٣)، والرياض حين يكون حيزاً للحدث، لا تكون سوى" مدينة مترامية الأطراف، بعيدة الجهات .. كثيرة الصخب "(٤).

ويبدو الأثر السلبي للمباشرة جلياً حتى في بناء الشخصيات وتناميها، فلكي تضعنا الكاتبة حيال نموذج أب متسلط على أفراد أسرته من زوجة وأبناء ضعفاء، ترسم الصورة رسماً سطحياً فجاً، فالأب المتسلط كما تصفه هو" الثائر إذا أصبح،

---

(١) بسمة من بحيرات الدموع، ص٢٦.

(٢) كتناولها للشخصية الروائية وقد سبق لنا الحديث عنها وعن تسطحيها وتنميطها.

(٣) قطرات من الدموع، ص١١و١٢ .

(٤) بسمة من بحيرات الدموع، ص٤٢.

الثائر إذا أقبل المساء، الثائر إذا جنّه الليل، وثورته تملأ البيت سخطاً وحزناً وبكاء، وهو متنمر يسخط على جميع من حوله ويجعل حياتهم لا تطاق"[1].

ولا غرو إن أنتج هذا كله استثناء للمتلقي وإقصاءً لوجوده في اللعبة التواصلية بين المرسل والمُستقبِل فمثل هذه الروايات ذات الخطاب التوجيهي المباشر تحد من دور المتلقي وتقصيه، بما لها من صرامة وحدة، بل وتجعل دوره معروفاً مسبقاً، وهذا الدور لا يتعدى أن يكون تلقياً سلبياً، لا يترك لتأويلاته ولا لتأملاته فسحة، فالكاتبة ما أن تعرض الحدث حتى تباشر بالتعليق عليه تعليقاً سافراً، موضحة أثره على الحياة والمجتمع والأفراد، ولنتوقف عند تنبيهها للمتلقين حين تلفت أنظارهم إلى مأساة أفنان فتقول:

" يا له من ظلم هذا الذي تقترفه زوجة أبيها في حقها، فهي لم تأتِ ذنباً ولن تقترف أثماً .. حتى تعاملها هذه المعاملة القاسية التي أدّت بها إلى خيبة آمالها وخمول حياتها"[2].

وإذا ما افترضنا أن هذا الخطاب الصادر عن النساء كان أكثر أحقية من غيره بتفعيل دور المرأة واستفزاز فكرها وتحريضها على المشاركة نجده بمباشرته وتوجيهاته القاطعة خطاباً مثبطاً لفاعليتها، عكسي الأثر عليها، لأنه يملي عليها المقترحات الجاهزة في شؤون تخصها وتعنيها، ككرامتها وحريتها وتعاملاتها، وبآلية تقريرية تعتمد سك العبارات الجاهزة والجمل العلمية البحتة، كهذا التوجيه:

"يجب على فتياتنا أن يتطوروا بحيث يسايروا الزمن، فعصرنا اليوم عصر السرعة والذرة، وينبغي للفتاة أن تتطور حتى تكون تكملة للنهضة الاقتصادية والاجتماعية وإتماماً للتقدم والرقي"[3].

---

(١) بسمة من بحيرات الدموع، ص٢٨-٢٩.

(٢) بسمة من بحيرات الدموع، ص٢٦.

(٣) ذكريات دامعة، ص ١٠٧ .

واستكمالاً لدرسه التوجيهي - إن جاز لنا التعبير - ها هو يفصل واقع الفتاة ومستقبلها ويبين حقوقها وواجباتها، " فلابد أن تقوى شخصية فتياتنا بالتربية الحديثة في ظل الاتجاهات المرسومة في عهدنا هذا، ومن ذلك نجد أن التربية السليمة تقوم على أساس الاطلاع والحرية الموجهة، والعلم الذي لابد أن يشمل كل مجالات الحياة من حيث المنزل والمدرسة والمجتمع"[1].

لقد ساور الباحث الشك أن تلك التعابير الجاهزة إنما اقتبست من كتب علمية مختصة، ربما لا لقصور في قدرة الكاتبات على إنشاء مثيلاتها، بل لكونها تجنح إلى مماثلة عبارات البحوث والدراسات العلمية أكثر من توخي اللغة الشعرية، ولا أشد قرباً مما نذهب إليه من قولها في مرض التهاب الأذن:

" إن كثيراً من الناس في هذه الأيام يشكون من التهاب في الأذن، وهذه الالتهابات ناتجة عن زكام شديد يمتد في داخل الأنف إلى داخل الأذن الوسطى ومن هناك تمتد الالتهابات إلى الأذن الداخلية وتصبح الحالة خطيرة "[2].

وهنا يلزمنا معاودة السؤال: عن أي دور يقوم به القارىء يمكننا أن نتحدث سوى التلقي فحسب!! بل الإذعان للمقولات الجاهزة بوصفها توجيهاً له، وأن يلهث وراء انتقالات سريعة مختزلة لا تمنح المشهد جمالية الوصف وتكنيك العرض من خلال تعميقه وبلورته، ولا تمنح السرد مجالاً ليقدم مقولته بصورة تدريجية مقنعة، طالما لم تشكل تلك العناصر الفنية في عرفها - ككاتبة - هدفاً استراتيجياً يلهيها عن بلوغ هدفها الأسمى المتمثل في التوجيه والتنبيه والإصلاح.

ونقول إذن: إن الخطاب الذي قدمته سميرة خاشقجي ومن جاء من بعدها من الروائيات في إطار المرحلة المعنية هو خطاب توجيهي إصلاحي مباشر، أدى إلى

---

(١) ذكريات دامعة، ص١٠٨ .

(٢) ذكريات دامعة، ص١١٤.

قصور جلي لدى الكاتبات في" تقديم قصة متكاملة من حيث الحبكة والتشخيص والحوار .. إلخ، بل اهتم - بالدرجة الأولى - بجانب التعليم والإصلاح والتوجيه بغض النظر عن مواصفات القصة الفنية وشروطها المعروفة لدى النقاد"[1]، مع الاستثناء الذي يطال رواية غداً سيكون الخميس لاقترابها - إلى حد ما - من البناء الفني.

من جانب آخر فإن تسيّد الخطاب الإصلاحي وتمدده على بُنى نصوص حقبة البدايات الروائية حتى وإن كان قد ترك قصوراً واضحاً في الجانب الفني سيبقى خطاباً له من الأهمية ماله وفق ما تمليه علينا نظرية الخطاب ونظريات تحليله، فاللغة في ظل هذه النظريات ليست بريئة مما يعلق بها من تصورات ورؤى ومفاهيم للحياة من حولنا، بل هي تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية وتعبيراً عن رؤاهم الفكرية، وبالتالي" تتخلى اللغة عن شفافيتها وحياديتها لتتشكل وتتلون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها"[2]، وهي قضية حرية بالاهتمام تدفعنا لتغيير مسلماتنا تجاه الخطاب التوجيهي المباشر، الذي استنفدت الكاتبة السعودية طاقتها الكتابية من خلاله في مرحلتها الأولى، لذا فالدراسة تقترح فهماً جديداً لخطاب وصم في العديد من الدّراسات النقدية بغير المؤثر وهو وإن كان بلا تأثير في سياقه الأدبي أو حضوره الاجتماعي آنذاك بدا في رأينا خطاباً افتتاحياً مُعبراً بصدق عن بدايات الكاتبة السعودية، ومن جانب أدبي أوضح موقفها من الرواية كفن، وأبرز حاجاتها من دخول عوالمه، ولهذا كله أهمية كبيرة في الامتداد الزمني لخطاب الروائية السعودية عامة.

نعني أن هذا الخطاب اضطلع بفضح موقف المرأة الكاتبة من واقعها المعيش

---

(١) فن القصة في الأدب السعودي الحديث، مرجع سابق، ص٣٤ .

(٢) في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص٢٧.

حتى وإن لازمته حيلة تعمية هويتها السعودية[1] أو تغييبها بدمجها في مجتمعات الآخر ،وأن كاتباته أفرغن في خطابهن التوجيهي - وإن كان بشيء من التعجل والارتباك - كثيراً من تصوراتهن وأحلامهن المؤجلة، ودلّ جنوحهن المسالم عن تهيؤ لاقتسام مساحة التعبير مع الرجل.

بهذا يكون استوى رصدنا لخطاب المرحلة الروائية الأولى في الرواية النسائية السعودية، والتي امتدت ما يقارب اثنتين وعشرين عاماً، تكفل بتشكيل خطابها الروائي عشر روايات لكاتبات ست، وقع خطابهن أسير ثلاث سمات، حيث لم يخلُ من: الأصداء الشفاهية، ولا من الأصداء الرومانسية، كما شابه قصور في الوعي بفنية الرواية وبعوالم بنيتها.

ولإقرار الدراسة بأهمية الحيل السردية في إبلاغ الخطاب وتحقيق الأثر منه تم ملاحقة مُبْتَكَر هذه المرحلة من الحيل، فانتهت إلى حيل بسيطة معتادة التوظيف والحضور في رواية مرحلتها، حيل لم تخرج عن: **إقصاء الرجل وتحييده، تغييب المكان المحلي وتعويضه بالأمكنة البديلة، ثم الرهان على قادم الأيام ومستقبل الحياة**، فضلا عن استثمار ما تهيأ لها من تقنيات روائية تقليدية.

هذا كله يسهم - كما أسلفنا في موضع سابق - في صنع توجهات بعينها لخطاب كل تشكيلة خطابية، فانتهت تشكيلية مرحلة البدايات الخطابية إلى توجهات ثلاثة أو

---

(١) نعني الروايات التي اختارت لأحداثها مجتمعاً بديلاً عن المجتمع السعودي، بينما كشف خطابها المباشر عن تلك الهوية والمرجعية الاجتماعية المغيبة في أكثر من موضع، وتحديداً روايات سميرة خاشقجيوهند باغفاروهدى الرشيد حتى إن كاتب مقدمة رواية ذكريات دامعة لـ سميرة خاشقجي أكدّ مراراً بأننا حيال قصة من الجزيرة العربية لا تعبر كاتبتها سميرة - ولو بطرف خفي - إلا "عمّا خفي في قلوب بنات جزيرتها وعمّا يجول بخواطرهن"، كما برر تخفيها وراء اسم مستعار - وإن اتخذ الجزيرة العربية هوية له - بقوله" ولقد تبين لي القصد من اتجاهها إلى الكتابة بلهجة تختلف عن لهجة الجزيرة وكأنها أرادت - والعذر لها - أن تصور لمجتمعها مجتمعاً آخر في غير جزيرتها تأخذ فيه الفتاة حقها المفروض في كتاب الله، ومما دعاها إلى عدم ذكر اسمها الاعتبارات العائلية والتقاليد المتوارثة التي تحرص فتيات العائلات المنفتحة على احترامها" (انظر: ذكريات دامعة، المقدمة)

مسارات رئيسية هي: **الخطاب العاطفي والخطاب السجالي والخطاب التوجيهي المباشر.**

وصولنا إلى هذه النتائج يحفزنا للوقوف على أعتاب المرحلة الثانية من مراحل الرواية النسائية السعودية، فهل سجل خطاب المرحلة التي نقف على أعتابها شيئاً من التباين عن خطاب سابقتها؟ هذا ما سيتكفل الفصل الثاني من هذا الباب بمهمة الإجابة عنه، لنقيس في نهاية المطاف المدى الذي تحول عنه الخطاب، وسيتبين لنا في الوقت نفسه المواطن الذي ثبت فيها، وسوف يعيننا - أيضا - على استشراف حالة الخطاب الروائي النسائي السعودية في المرحلة الثالثة والأخيرة في الباب الثاني بإذن الله.

الفصل الثاني

الخطاب الروائي في المرحلة الثانية

(خطاب البحث والتجاوز)

ـ المبحث الأول ـ

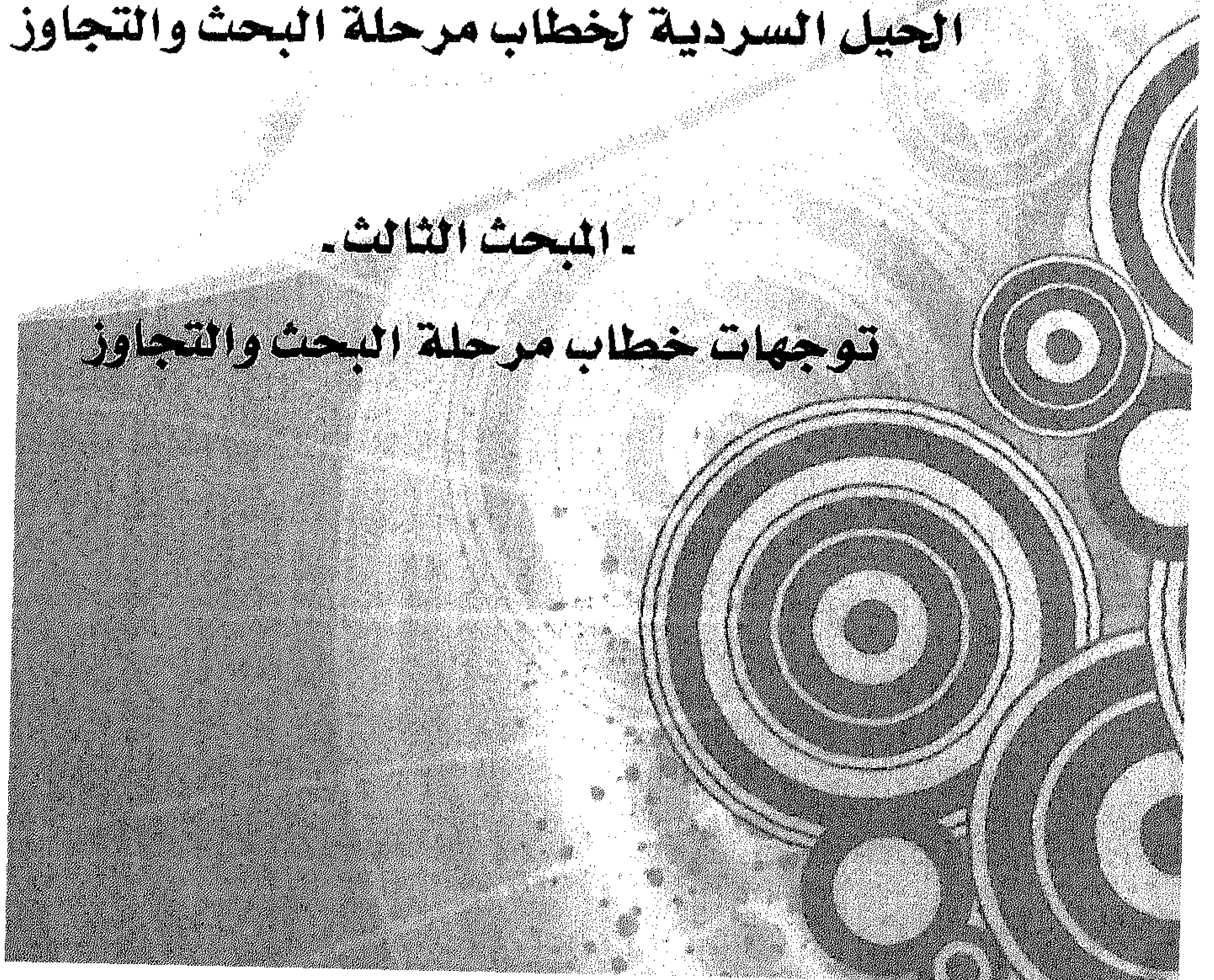
السمات العامة لخطاب مرحلة البحث والتجاوز

ـ المبحث الثاني ـ

الحيل السردية لخطاب مرحلة البحث والتجاوز

ـ المبحث الثالث ـ

توجهات خطاب مرحلة البحث والتجاوز



المبحث الأول

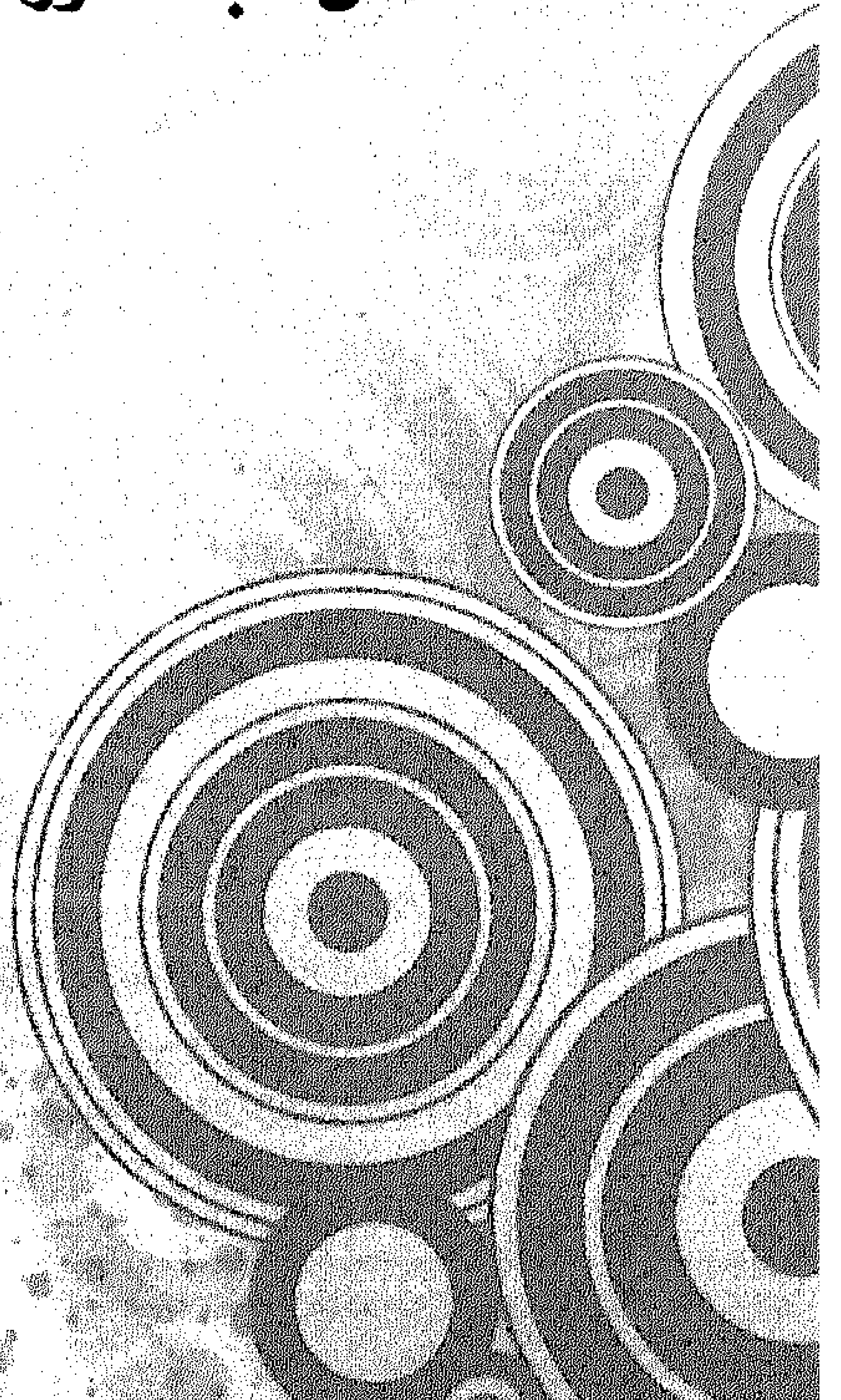
السمات العامة للخطاب الروائي في المرحلة الثانية

(خطاب البحث والتجاوز)

١. توطين الخطاب الروائي النسائي السعودي.

٢. تسريد الواقع.

٣. قلق البحث ورغبة التجاوز.



ـ السمة الأولى ـ

توطين الخطاب الروائي النسائي

أن تصــر الروائيــة السعودية في هذه الحقبة على إطـلاق خطابها الروائي من داخل مجتمعها سواء بالنشر داخلياً، أو بالتعبير عن قضايا هذا المجتمع فهو أقرب مـا يكون إلى توطين خطابهـا بعد أن ظلّ مغترباً على امتـداد اثنتين وعشرين سنةً هــي عمر مرحلة البدايـات، أنتج خلالها ما نسبته ٨٠٪ مـن منتجها[1] خارج حدود الوطــن، وتفانى خطــاب هذا المنتج في التعبير عن الثقافة البديلة، لا سيما أن نشأة كاتباته وتشكلهن ثقافياً ارتبطتا بالبيئة الخارجية على العكس من روائيات المرحلة الوسيطة التي شكّلت كاتباتها من ثقافة سعودية نشأةً وتعلماً وإنتاجاً.

حين نعد فكرة التوطين من السمات الملازمة للمرحلة الثانية فلعدة أسباب منهــا: تَمثل كاتباتهــا للثقافة المحلية تمثــلاً فعلياً، ثم تصعــد إحساسهن بواقعهن الاجتماعي وبدورهن في تمثيل ثقافته، واقترابهن من قضاياه في ظل تغييب متقصد لهــذه المجــالات في الخطاب السابق عليه، وهو ما يزيد مــن أهمية توطين الخطاب النسائي السعودي بعدّهــا سمة تفردّت بها الكاتبة السعودية عن تجارب الروائيات العــرب، اللواتي انطلقــن منذ بداياتهن الأولى من أحضــان مجتمعاتهن وبيئاتهن، وإن مــن تجربــة عربية شبيهــة بتجربــة الروائيــة السعودية فهي تجربــة الروائية اللبنانيــة[2]، مـعاختلاف الوضعيــة الاجتماعية بينهما، فضلاً عــن وجود روائيات

---

(١) ٢٠ ٪ مــن النسبــة المئوية تمثلها روايتــا: قطرات من الدموع لــ سميرة خاشقجــي، وبسمة من بحيرات الدموع، لـ عائشة أحمد زاهر حيث صورتا المجتمع السعودي.

(٢) تذكر بثينة شعبان في دراساتها ١٠٠ عام على الرواية النسائية العربية البدايات الأولى للرواية اللبنانية المنشــورة خارج لبنــان فتقول: "توصلت أخــيراً إلى أن الكاتبــة الرائدة للرواية العربيــة هي زينب فواز ١٨٤٦-١٩١٤م، وهــي أيضــا كاتبة لبنانية، وقد نشــرت روايتها الأولى حسن العواقــب، أو غادة الزهراء عــام ١٨٩٩م، وبعــد بضع سنوات نشــرت رواية أخرى أسمتها الملك قورش، وهــي قصة رمزية تاريخية، كمــا نشــرت اللبنانية لبيبة هاشم التي كانت تعيش في مصــر رواية عام ١٩٠٤م بعنوان قلب الرجل، وفي عام ١٩٠٧م نشرت رواية أخرى بعنوان شيرين ابنة الشرق، وفي عام ١٩٠٤م أيضا نشرت لبيبة ميخائيل صوايــا من لبنان روايتها حسنــاء سالونيك على حلقات في صحيفة الهدى في نيويورك" (انظر: ١٠٠عام على الرواية النسائية العربية، مرجع سابق).

لبنانيات نشرن نتاجهن في مرحلة البدايات داخل لبنان.

لذا فهو في منظورنا أحد التحولات المرصودة في خطاب المرحلة الوسطى، أسهمت في إحداثه ثلاثة مسوغات:

أ. أن روائيات هذه المرحلة نتاج حركة طبيعية وضعت تنوير المرأة في الحسبان منذ السبعينيات الميلادية "ليمثل هذا الوضع الثقافي الجديد بداية مرحلة الوعي والتعليم، وإعطاء المرأة على الأقل شيئا من حقها"(١).

ب. تنامي الثقة لدى الكاتبة السعودية بثقافتها وشعورها بقدرتها على الإسهام بها في تشكيل مشهد مجتمعها الثقافي بعد أن تشكّلت من معين الداخل.

ج. وعيها بأن الرواية شكل خطابي ثقافي جديد في الأدب السعودي فلا غضاضة من إعادته لمجتمعه، بتحويله من ذلك الخطاب الأنثوي الصوري المُنبَت عن هويته الاجتماعية إلى الخطاب الأنثوي الملتحم بهذا المجتمع وبهويته.

ومجمل هذه المسوغات بلورتها الوضعية الجديدة للشأن السعودي عامة الذي توجه صوب الاستقرار السياسي والاقتصادي الذي كان من أول نتائجه أن" ازدهر التعليم ازدهاراً كبيراً وتوسعت رقعة التعليم العالي، وزادت نسبة الطبقة المتعلمة في المملكة، وأنشئت المؤسسات الثقافية كالأندية الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون، وتطورت الصحافة تطوراً ملحوظاً، وازدهرت حركة الطباعة والنشر بصورة كبيرة"(٢)، فكيف لا وهي منتج الطفرة(٣) التي دخلت إلى حياتنا" لتكون أكبر

---

(١) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، الباحة. النادي الأدبي بالباحة، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٤٢.

(٢) كتيب المجلة العربية، حسن فهد الهويمل، الأدب العربي في المملكة العربية السعودية خلال عهد خادم الحرمين الشريفين، عدد ٧٤، ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م، ص١٢.

(٣) يقول عبدالله الغذامي: "مصطلح الطفرة هو مصطلح شعبي منحه الناس والمجتمع لذلك الذي حدث عندنا في الفترة التاريخية من عام ١٣٩٥هجرية ١٩٧٥ميلادية، وما تلاها من سنوات ثمان وعشر، وكلمة الطفرة هي الوجه الآخر لعملية التنمية، وبينما كان المصطلح الرسمي هو عن التنمية وتطوير المجتمع كان الناس يطلقون كلمة الطفرة مصاحبة لكلمة التنمية" (انظر: عبدالله الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٦٩).

متغير اجتماعي ومادي يحدث منذ زمن قيام الوحدة الوطنية، وإن كانت الوحدة قد صنعت وطناً وأسست لمجتمع مدني أو شبه مدني فإن الطفرة قد أعادت صياغة هذا المجتمع"[1]، بتحريكه القوي من وضعية إلى أخرى.

بوسعنا القول: إن ما ذكرناه من مسوغات إنما ينضوي تحت عنوان رئيسي هو بوادروعي أولي للمرأة السعودية بذاتها ثم بدورها الاجتماعي، وهي بمثابة الخطوة الطبيعية اللاحقة للبدايات، وإرهاصات التأسيس في معظم التجارب الإنسانية،والكاتبة السعودية في مجالها الروائي واحدة من اللواتي تشكل وعيهن بالذات، نتيجة ما أدركنه في هذه الحقبة من التعليم وما أصبنه من الثقافة بنكهتها ذات الطابع المحلي الخالص، لاسيما إذا ما استعرضنا كاتبات مرحلة البدايات وتشكلهن ثقافياً خارج حدود الوطن، الأمر الذي انعكس على ما أنتجنه من روايات لم تُحدث ـ بطبيعة الحال ـ تماساً مباشراً مع هويتهن السعودية بل مع ثقافات مجتمعات أخرى وهو ما أقررنا به سابقا.

في العام ١٩٨٠ ميلادية ـ وهو العام الذي تنطلق منه المرحلة الثانية ـ حدث التحول بعودة الكاتبة من تسريد الأمكنة والمجتمعات البديلة التي كانت مدار خطاب كل من **سميرة خاشقجي** و**هند باغفار** و**هدى الرشيد** لتنطلق معها رحلة جديدة هي التعبير عن ثقافة المجتمع السعودي وبصورة مباشرة لا مواربة فيهاولا تخفي، ولا إيحاء ولا ترميز، ولنمثل بتجربة **هدى الرشيد** فروايتها الثانية: **عبث** تقترب من المجتمع السعودي بقدر ابتعاد روايتها الأولى عنه، ويعود الفرق في ظننا إلى الفترة الزمنية التي صدرت فيها كل رواية، فروايتها الأولى **غدا سيكون الخميس** صدرت في المرحلة الأولى بينما دشنت **عبث** المرحلة الثانية.

عبث تتصدى لطرح العديد من المشكلات الموجودة في المجتمع السعودي، وتناقش الأوضاع الأسرية والعادات والبيئة الاجتماعية التي حدثت في السبعينيات،

---

(١) المرجع السابق، ص١٥٨.

والتي أدت لحدوث طفرة النفط والثورة المالية، وقد أدى هذان العاملان إلى ازدهار المجتمع، وفوق هذا فلم تكتف هدى **الرشيد** بعودة خطابها . الصادر عن رواية **عبث** . إلى مجتمعه بل عاملته بمثل سياقه الاجتماعي المتحفز والمتغير في آن فانتقدت المجتمع السعودي نقداً فعالاً ومؤثراً أثار حفيظة الرقابة الرسمية مما أدّى إلى منع هذه الرواية في المكتبات السعودية.

يماثل رواية عبث ذلك التحول الذي طرأ على خطاب الروائية **هند صالح باغفار** بعد أن لمسنا مجافاته لمجتمعه السعودي في روايتها الأولى **البراءة المفقودة** وتمركزه في فضاءات المجتمع المصري ومدنه، بينما يعود هذا الخطاب أدراجه عام١٩٨٧م ليعبر عن هويته السعودية وعن واقع اجتماعي لنسوة مدينة جدة تحديداً، وعبر روايتها الثانية **رباط الولايا** الصادرة عام١٩٨٧ ميلادية.

قيل عن هذه الرواية بأنها رواية الوصف الوثائقي كونها "تلتزم بالشرط الوثائقي وتحيل . في بنائها العام . إلى واقع حقيقي مسجل في الدفاتر والأراشيف"[(١)]، وشتّان بين ما عبّرت عنه بطلتها غربة في **البراءة المفقودة** وبين بطلات **رباط الولايا**، فاستغراقهن في القضية الأنثوية بخصوصيتها المحلية وإذعانهن لهويتها هو شكل من أشكال توطين الخطاب الروائي وإعادته إلى مشاربه وانتمائه وهويته، علماً بأن تحقق هذا التوطين في الخطاب الوسط مثلته مجموعتان:

---

(١) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص١١٩.

	المجموعة الأولى	المجموعة الثانية
طبيعة الإنتاج الروائي	كاتبات برغم اسهامهن بروايات حملت بيئات بديلة في المرحلة الأولى، لم يتقاعسن في المرحلة الثانية عن الإسهام بروايات عبّرت عن هوياتهن السعودية وبيئاتهن المحلية، التي تقلصت في بعض الأحايين إلى البيئة الخاصة جداً.	كاتبات جُدد بدأن تجاربهن الروائية مباشرة بخطاب روائي ممثل لبيئته السعودية.
يمثل المجموعة	هند صالح باغفار هدى الرشيد	أمل شطا، بهية بوسبيت، رجاء عالم، ظافرة المسلول، ليلى الجهني نداء أبوعلي، فاطمة بنت السراة وغيرهن.

نلحظ أن المجموعة الثانية قدّمت أكثر من ثلاثين رواية عملت على توطين الخطاب الروائي النسائي السعودي وحين نقول إن ذلك الأمر بمثابة التحول فلإسهامه في تجذير هذا الخطاب وتمكين حضوره وتفعيل أثره، لينخرط في سياقه الطبيعي اجتماعياً، وليتحول من الانفصال إلى الاتصال بواقعه مخلفاً وراءه مدة زمنية ليست باليسيرة انفصل فيها الخطاب السائد عامة عن حركة عصره ومعطيات الظرف الحياتي في هذا المجتمع.

ومن باب المقترح: يرى الباحث اعتبار عودة الخطاب إلى مجتمعه الأصل ـ بداية من المرحلة الوسطى ـ نوع من التكريس لتلك التجربة والترسيخ لها، وربما بالغ أكثر ـ من باب التجاوز ـ بعدّه شبيها بفعل التأصيل، وتنطلق فكرة التأصيل تلك من المفهوم المتعارف عليه للأصالة[1] التي هي المعادل للثبات، فالشيء إذا أَصُلَ"

---

(١) الأصالة في اللغة من "أَصُلَ يؤصلُ أصالة، صار ذا أصل، أو ثبت ورسخ أصله والرجلُ كان أصيلاً أي من أصل جيد شريف، وثبت رأيه والرأي جاد، أصله بين أصالته أو أصله أو جعله ذا أصل يقال أصلٌ مُؤَصَّلٌ .. وتأصل صار ذا أصل أو ثبت ورسخ أصله .. والأصالة الثبات وجوده الرأي والأصل.." (انظر: بطرس البستاني، محيط المحيط، بيروت ـ مكتبة لبنان، طبعة جديدة، ١٩٨٧م، ص١١).

صار ذا أصل أو ثبت ورسخ أصله"(١).

بعودة هذا الخطاب النسائي السعودي إلى الداخل سعي لتثبيته وترسيخ لأصله أو لنقل لهويته، ليصبح التأصيل على هذه الكيفية" تحول نفسي اجتماعي ثقافي يقوم به المثقف بعد عملية صراع وجد طويل مع الثقافة المحلية بكل عناصرها الغازية والأصيلة"(٢)، وهي الحالة التي تمثلتها المرحلة الأولى في خطاب الكاتبة السعودية، حين اتخذت موقفاً من ثقافتها المحلية وعاشت صراعاً بين أن تعبر عنها أو تعبر عن ثقافة أخرى، وتتوفر بين يدينا حقيقة داعمة لهذه الفكرة نستمدها من معطيات المرحلة الوسطى هي الرغبة الملموسة لدى كاتباتها في منح خطابهن الروائي شيئاً من الشرعية والثبات، حين كرسن محليته على مستوى الإصدار وعلى مستوى القضايا المُتَنَاولة وشخصياتها الحاملة لهويتها.

وبوسعنا القول أيضا إن مثل هذه النتيجة إنما تتمخض عن وعي من الكاتبات بذواتهن وبقيمة منتجهن الإبداعي، حيث تبلورت طردياً رغبتهن في"إبراز الذات الفردية الحديثة عبر ممارستها لحقوق التخيل والتذكر والتفكر والتعبير دون وصاية من الرجل وخارج ولايته"(٣).

وذلك الوعي في حقيقته مرتبط بأحد مفاهيم التأصيلية حينما تسعى لأن تكون" صوت الذين لا صوت لهم، وكأنها تحدد مهمة أخلاقية أخرى هي إزالة الاستلاب الثقافي والحضاري"(٤)، بمعنى أن يكون إصرار الكاتبة السعودية في هذه المرحلة على الانطلاق من واقعها الحياتي ومجتمعها الذي تنتمي إليه تأكيداً لتواجدها وإعلاناً لصوتها وتكريساً لقضيتها، ووسيلتها إلى ذلك تأصيل القيم

---

(١) محيط المحيط، مرجع سابق، ص١١.

(٢) محمد محمود شاويش، نحو ثقافة تأصيلية (البيان التأصيلي)، بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م، ص٦٠.

(٣) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص١٩٣ .

(٤) نحو ثقافة تأصيلية، مرجع سابق، ص١٢.

الفنيـة والفكرية لفن الروايـة، أي بمثل هذا الوعي وتلـك الممارسات يكون بوسعها تأصيـل خطابهـا الخاص، عـبر آليات وطرائق متعـددة منها: **مواصـلتها إنتاجها الروائي وعدم توقفها في مضـماره، ثم تطور الجانب الفني في كتابتها الروائية**، وسوف نفصل فيهما تباعاً.

أولاً ـ مواصلة الإنتاج الروائي:

بمعنـى إلحـاح الروائية السعودية على الحضور ودفع عجلة إنتاجها إلى الدوران ممـا يخلق إحدى الوسائل المثبتـة والمرسخة للخطاب، فالإلحـاح والاستمرارية في إنتاجه فرض للذات وتأكيـد لوجودها، وفعل الكتابة المتواصل محاولة جادة لحسم تناقضات قائمة إما مع الذات، أو مع التقاليد السائدة، وهو إلحاح تلحظه عيانا في تجربتي الروائيتين **هدى الرشيدوهند صالح باغفار**حين نشرتا إصدارين روائيين آخريـن مع حلول بواكير المرحلة الثانية، معززتين بهما الروايتين اللتين أطلقتهما في المرحلة الأولى.

ـ وحدث ـ أيضـاً ـ أن قدّمت هذه المرحلة قائمة جديدة من الروائيات الجدد اللواتـي أسهمن للمـرة الأولى بنتاجهن وبالطبع لا يمكن أن يكون مثل هذا التواصل سـوى تأصيـل للمشروع الروائـي النسائي السعـودي وتأكيد لوجـوده لاسيما الذي اضطلعت به كاتبات المجموعة الثانية كـ **أمل شـطا، وصـفية بغدادي وصفية عنبر ورجاء عالم وعهد عناني وبهية بوسبيت**.

ومن فادح الخطأ ـ كما يقول **ميشـيل فوكو** ـ أن نعتبر" التكاثر الخطابي مجرد ظاهرة كمية .. شيئاً ما يشبه تزايداً خالصاً كما لو أن ما يقال فيها هو مسألة غير ذات شـأن"[(١)]، فتراكم النماذج المشكلة لخطاب مـا ـ في مفهومه الثقافي العام هو ـ إسهـام مباشر في تأصيله عبر وسائل عديدة تتحـدد في الدراسات السوسيولوجية للخطاب في:

---

(١) ميشـال فوكـو، تاريخ الجنسانيـة ـ إرادة العرفان، الجـزء الأول، ترجمة محمد هشام، الـدار البيضاء ـ أفريقيا الشرق، ط ١، ٢٠٠٤م،ص٣٢ .

أ- "الاستمرارية والتي تعتبر بمثابة تصفية وتنقية وتأليف، فالعناصر الثقافية المتراكمة تعمل وتستمر في صور كثيرة طالما استمرت الوظيفة التي تؤديها في المجتمع"(١).

ب- تحديث النماذج وتطويرها بمعنى أن" الثقافة كلٌّ يتحرك ويتطور وبالتالي فهو- أي الخطاب- ينمو بما يشابه طبيعة النمو الحيوية، بمعنى أن الخلايا التي تتجدد في تكوينها تفوق الخلايا التي تتحطم أثناء هذه العملية"(٢).

ج- التغير التدريجي" فكل جيل يقوم بالإضافة إلى الموروث الثقافي من خلال التعلم والتجربة وتسمى هذه العملية **التراكم الثقافي**"(٣)، ومما لاشك فيه أن هذه الوسائل مجتمعة تنتهي بالرواية النسائية السعودية إلى نتيجة واحدة هي تأكيد هذا الإبداع وضمّه كواحد من خطابات المجتمع.

ثانيا- تطور الجانب الفني:

وهو في زعمنا مؤصل حقيقي لهذا الخطاب متمثل في الإضافة المشهودة التي طالت الجانب الفني في رواية هذه المرحلة، فالتراكم الكمي رغم أهميته في تأصيلها وترسيخها لن يبلغ القيمة ذاتها حين تعي الكاتبة السعودية هذا الفن وتعمل على تأصيله مجوداً مما يُكسب حضورها متانة وإمكانية التأثير.

في هذه المرحلة- تحديداً- بدأت الإرهاصات الأولى للوعي بفنية الرواية، إرهاصات أوحت للمراقب بأننا على أعتاب مرحلة مغايرة لمرحلة البدايات، فعلى سبيل التمثيل لا الحصر ذلك التحول الذي أحدثته الروائية السعودية في شأن الأصداء الشفاهية أو التراثية عامة بعد أن ألفنا خطاباً خاضعاً لسطوتها منجرفاً

(١) عبدالغني عماد، سوسيولوجيا الخطاب- المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة، بيروت- مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٦م، ص١١٨.

(٢) المرجع السابق، ص١١٨.

(٣) المرجع السابق، ص١١٨.

. دون وعي منه . لتقنياتها وخصائصها فبادرت مع بزوغ مرحلتها الثانية لتجعل من حضور التراث . بشتى صوره وأصنافه . أداة من أدواتها، وملكاً لوعيها، لتبدأ توظيفه بقصد، واستثماره بهدف وتشهد على هذا التجربة التي قدمتها إحدى كاتباتها الفاعلات ونعني تحديداً الروائية **رجاء عالم**.

ثمة فارق كبير بين أن يخضعك التراث لسلطته وبين أن تقبض بناصيته وتخضعه لسلطتك ككاتب في ظل ما يحتله الموروث من مساحة مركزية في الذاكرة الأدبية العربية، وما يشكله من رمزية فاعلة دلالة ومعنى وهو فارق تحقق فعلاً في واقع الرواية النسائية السعودية، فبعد أن كانت الأصداء الشفاهية . بوصفها موروثاً متغلغلاً ومتسيداً نصوص الروائية السعودية . وبشكل لافت . تبدّل الحال مع انطلاقة المرحلة الثانية بتراجع حدّتها وقوة هيمنتها لاسيما في تجربة **عالم**.

أن يصبح التراث أداة من أدوات الروائي، أوإحدى مرجعيات خطابه هو نوع من التحول، فكيف والحال على ما وجدناها عليه في روايات **رجاء عالم** المفتونة بتوظيف التراث والتعالق معه، فنظرة سريعة لروايات **طريق الحرير** و**مسرى يارقيب** و**سيدي وحدانه** تضعنا حيال حالة كتابية تتوجه صوب التراث من بوابة الوعي بهومدى تأثيره، وبهذا يحدث التحول عبر ما يوفره لها التراث من فضاءات واسعة، وهي مسألة حرية بالتدبر لهذا سنؤجل النظر في تفاصيلها في مبحث الحيل السردية لاحقاً.

من الدلائل على هذا الوعي الجديد بفنية الرواية اللغة الروائية التي اغتدت أكثر فنية وأبعد دلالة، بل بلغ التحول فيها أن شهدت هذه المرحلة تشكلاً للغة الشعرية في خطاب الرواية النسائية السعودية كما هي عليه رواية **الفردوس اليباب** لـ **ليلى الجهني**.

وقياساً على هذه التغيرات في المستوى الفني تتشكل عناصر أخرى منها الشخصية الروائية التي لم تكن ببعيد من أن يمسها وعي الكاتبة الفني والدلالي،

فتخلقت الشخصيات ذات البنية المتماسكة وبات تيار الوعي مفجراً لمكنوناتها، فضلاً عمّا طال المكان الروائي من تشكلات جديدة يظهر بقيمتيه الميتافيزيقية والخيالية وتسيّده كبطل لا ينافسه في الحضور عنصر آخر، ومثله الزمان الذي تشظى استرجاعاً واستباقاً بانقطاع استقامة الخطوط الزمنية الرتيبة على نحو ما كنا نألفه في خطاب البدايات، ومثله الراوي الذي تعددت ضمائره وتنوعت زوايا رؤاه.

وننبّه قائلين: بأن الباحث لا ينظر إلى تلك التحولات الواعية بفن الرواية بوصفها منتهى الإجادة الفنية المتوخاة، وإنما نقيس مدى أهميتها في كونها تحولت بالخطاب الروائي عن صورته الأولى التي هي عليه في خطاب البدايات، لتمنحه صوراً جديدة ومستويات أخرى، ولتسهم في التأكيد على أن هذا الخطاب ما يزال يسير في طريقه الطبيعي لنمو ولتطور حياة الخطابات عامة.

وتدعيماً لهذه الأحكام النقدية سنعمد إلى إلقاء الضوء ـ بشيء من الإيجاز ـ على نخبة من العناصر والمكونات التي تتشكل منها الرواية بغية قياس مدى تطورها مع السعي إلى مقارنتها بما كانت عليه في خطاب البدايات، طلباً للموضوعية أولاً، ورصداً للتحولات التي طرأت عليها ثانياً، لنخلص في نهاية المطاف إلى برهنة دورها الخفي الذي لعبته في تأصيل الخطاب الروائي السعودي وتأكيد هويته، وقد اصطفينا من العناصر الآتي:ـ التحول في الشخصية الروائية، والتحول في المكان الروائي، و التحول في زاوية الرؤية.

أ ـ التحول في عنصر الشخصية الروائية :

لاحظنا في خطاب مرحلة البدايات التعاطي البسيط مع الشخصية الروائية بتضييق حيّز أبعادها وحصرها في نوع من النمطية والسطحية، وذلك بتصنيفها إلى أحد معسكرين لا ثالث لهما، إمّا مطلق الخير أو مطلق الشر، وهو ما تنبهت إليه الروائية السعودية في مرحلتها الثانية، مع التنويه إلى أننا لا نقول بتحقق الوعي

الـكافي به، إلا أنه حدث بالفعل تحول ملموس يمكننا رصده لدى بعض الروائيات كـ **رجاء عالم وليلى الجهني** على سبيل المثال لا الحصر.

إذا مـا علمنا أن تقديم الشخصية الروائية يتفـاوت تبعاً لوعي الكاتب وقدرته علـى تجسيدهـا، ففي خطـاب البدايات. وأيضـاً في بعض نماذج المرحلـة الثانية. كان السائـد تقديمها إخبارًا وبطريقة مباشـرة فجّة يملي فيها الراوي على القرّاء صفات الشخصيـة وطباعها ووصفها الاجتماعي، ثم حُدثـت هذه الطريقة بحلول المرحلـة الوسط. في بعض نماذجها بالطبع. بـأن ترسّمت طريقة الإظهار والكشف بتصعـد الأقـوال وردود الأفعـال واضمحـلال المباشـرة في تقـديم الشخصية، بل تجاوزت الروائية السعودية هذه الطريقة إلى ما هو أكثر حداثة في صنع شخصيتها الروائية باقتفائها أثر أنصار الرواية الجديدة الغربيين مثل صموئيل بيكت Samuel Beckett، وويليـام فوكنر William Faulkner، والأديب التشيكي فرانز كافكا Kafka Franz، وغيرهم[1]، فالبطولة في رواية ٤صفر لـ رجاء عالم تُسند لمجرد رقم عددي هـو الرقـم أربعة، ويـؤدي شخصية "بلا اسـم ولا ملامح وبلا ماضٍ ولا ذاكرة ولا تاريـخ ولا أعماق، بل إنه هو نفسه يجهل الكثـير عن نفسه ويستنجد بالسيد المليون عبر رسائله المتوالية إليـه ليفهمه ما حدث"[2]، " وظلّت الشخصية أربعة شخصية غامضة الاسم مجهولة الماضي غريبة الحاضر"[3].

وبمـا أن بناء الشخصية الروائيـة على هذا المنوال هو فرصـة للتأكيد على أن

---

(١) " بمعنـى أن الشخصيـة التي كانت أسمـاً ولقباً ووراثة ووظيفـة اجتماعية وطابعـاً شخصياً في الرواية التقليديـة أصبحت في الرواية الجديدة مجرد رقم أو حرف ودون علامات شخصية فارقة، إنها شبح لا يمكـن الإيمـان به، فـ فوكنر يسمي عن عمد شخصين في روايته باسـم واحد، وكافكا يكتفي بذكر حرف (ك) للدلالـة علـى بطله الذي هو بلا أسرة ولا وجـه ولا ملكيه وذلك في روايتـه القصر" (انظر: فضاء النص الروائي، مرجع سابق، ص٦٤- ٦٥).

(٢) يـرد في الرواية" دائما فكرت أنك الوحيد الذي سيشرح لي مـا حدث" (انظر: رجاء عالم، أربعة صفر، جدة. النادي الأدبي الثقافي، ط١، ١٩٨٧م، ص٥).

(٣) حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، الرياض. المؤلف، ط١، ٢٠٠٦م، ص٢١.

الوعـي بالذات أنتـج ملامحاً بدأت تطفو علـى سطح التجربـة النسائية السعودية فميخائيـل باختـين يـرى أن لا غرابة في حدوث مثل هذا التحـول، على اعتبار أن وعي الكاتب بذاته كفيل ببنـاء شخصيات روائية واعية بذاتها أيضاً، والمسألة على هذه النحو فكرة فنية أساسية مهيمنة، وهي" التربة الملائمة جداً للصرح الإبداعي بحيث تمكنه من دمج الفكرة الفنية السائدة في التصوير مع الفكرة التشخيصية الحياتيـة السائدة الخاصة بالإنسان المصوّر"(١) مـع اشتراط عدم دمج البطل مع المؤلف، وعدم استغلاله بوقاً لإيصال صوت هذا المؤلف أو ذاك.

وإن تطلبـت هـذه الفكـرة مثالاً فـلا أدل من شخصيـة صبا بطلـة الفردوس اليباب التي أظهرت مدى تمكن كاتبتها ليلى الجهني من أبعادها بالسيطرة عليها سيطرة فنية ارتقت بها إلى الكشف والإظهار، أو بلوغها مرتبة الشخصية النامية/ الإشكاليـة حتى قفـزت بها إلى مصاف" الشخصية الوظيفيـة التي تمارس الوعي كفعـل"(٢)، وتنهض بـه كحقيقية إنسانيـة أنتجتها التجربة في مسـيرة فتاة مثقفة حملـت سِفاحاً فانكشفـت لها ذاتهـا في العراءلتواجه الفضيحة، وتنـازل الذكورة في أبشـع صورها، وتشهد شخصيتها انزلاقاً في كونهـا الفتاة المثقفة المتعلمة، فتتوه مسلماتهـا ونظرياتهـا وفلسفاتهـا في منطقة ضبابيـة قاهرة أجبرتهـا على إعادة صياغـة مفاهيمهـا، ولهذا سيكون لنا مع هــذه الرواية وقفـات مطولة وفي مواضع عديدة من هذا الفصل، علىاعتبار من أهميتها في تجربة الرواية السعودية عامة، بيد أنه لابد من تأكيد العلاقة بين أن تتفهم الكاتبة فنية الشخصية الروائية وتعيها وبـين أن تجعلها قناة موصلة لخطاب واع، فتلك علاقـة وطيدة إذا ما أخذنا برؤية المنهج البنيوي التكويني في إقـراره بأن" الشخصية الروائية هي التعبير الأمثل عن فكـرة جماعة اجتماعية معينـة، لأن وعيها جزء من الوعي الجماعـي ولأن رؤياها

---

(١) ميخائيـل باختين، شعرية دستوفسكي، ترجمة جميل نصيـف التكريتي، مراجعة الدكتور: حياة شرارة، الدار البيضاء ـ دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م، ص٧١.

(٢) سحمي الهاجري، جدلية المتن والتشكيل، حائل ـ النادي الأدبي، ط١، ٢٠٠٩م، ص٣٤٩.

للعالم هي رؤيا الفئة الاجتماعية التي ينتهي الروائي إليها"(١).

ب ـ التحول في المكان الروائي:

بتهميش المكان الروائي تبدو الرواية جنيناً غير مكتمل النمو، وتلك حالة عاشتها الرواية النسائية السعودية على نحو ما تبيناه في خطاب مرحلة البدايات، حين أهمل المكان وهُمِشَ حدّ الإغفال، فلا نكاد نعثر ـ في بعض الروايات ـ على إشارة دالة على البيئة الحاضنة للحدث، وإن صادف وعثرنا على شيء من ذلك ـ سواء أكان مكاناً محلياً أو خارجياً ـ كأن تكون القاهرة أو لبنان أو جنيف ـ نلحظ عدم العناية اللازمة به، ولقد عوّضت الروائية السعودية في مرحلتها الوسطى ما افتقدناه في سابقتها، بتجاوزها تلك المساحة الضيقة في الوعي بالمكان" فانبثق خطابها الروائي من أمكنته الحقيقية وليست المستعارة، أو تلك المُعبّر عن فضائلها ونبلها وسماحتها ومثالية إنسانها"(٢).

ولنؤكد بأن اعتداد الدراسة بمحلية المكان ليس شرطاً لفنية التوظيف، ولا دليلاً على فنية الرواية، وإنما لما لهذه المحلية من وثيق صلة بمقولة الخطاب التي لا نشك في تصعد فاعليتها وتأثيرها لمجرد مساسها بما هو محلي وخاص، وتتعمق هذه الصلة تماسكاً لكون الخطاب" حقلاً فعّالاً من المشاغل والاهتمامات والتوترات والصراعات والتناقضات التي تكشف عن تنظيم المجتمع ومؤسساته وأبنية القوى وأدوارها المضمنة"(٣)، ولا شك في كون فضاءات المجتمع وبيئاته خير من يفجر هذه الصراعات والتناقضات(٤)، لاسيما والمخاض الاجتماعي الذي كانت تمر به

---

(١) شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص١٨.

(٢) انظر: الرواية بوصفها الأكثر حضورا، مرجع سابق، ص٣٦٢.

(٣) جابر عصفور، آفاق العصر، دمشق ـ منشورات المدى للثقافة والنشر، ط١، ١٩٩٧م، ص١٠١.

(٤) يتجلى هذا التأثير حتى في ظل إلحاح الشعرية الجديدة على عزل المكان الروائي عن واقعه بجعله فضاء لفظياً بامتياز لا يوجد إلا في اللغة وهو" ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي" (انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. الفضاء، الزمن، الشخصية، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٩).

الكاتبة السعودية في مرحلتها هذه قد بلغ أعتى اهتزازته ولابد أن تطالآثاره ما كل أفراد المجتمع على اختلاف مجالاتهم.

ولا غضاضة إذن إن اعتبرنا مثل هذا التغيّر دافعاً للكاتبة السعودية للاحتفاء بأمكنتها المحلية، وبشتى فضاءاتها، مع تباين واضح في الكيفية والهدف، الأمر الذي انتهى بنا إلى صورتين في مسألة توظيف المكان عامة والمكان المحلي خاصة،هاتان الصورتان انتظمتا معظم روايات المرحلة الثانية، فلم تخرج في توظيفها له عن تسميته أو تحديده بذكر بعض ملامحه وبشيء يسير جداً من الوعي الفني، وبالتالي فالمكان الروائي في هذا المستوى من التوظيف يؤدي وظيفته كمكان فحسب أو كحاضنة للأحداث ليس إلا، وسوف نعنون هذا بتهميش المكان الروائي سواء أكان محلياً أو أبعد من ذلك.

في رواية **امرأة فوق فوهة بركان** لـ **بهية بوسبيت** بدا تهميش المكان واضحاً فلا أكثر من إشارة عابرة في مستهل الرواية يؤكد للقارىء أن بطلة الرواية شريفة تقطن أحد أحياء مدينة الهفوف شرق المملكة العربية السعودية وبالتحديد حي يسمى الكوت، لم ترَ في حياتها سواه(١)، بعدها يغيب المكان منواجهة السرد فلا يذكر إلا لماماً، وتستدعى مدينة الأحساء في رواية **درة من الأحساء** فضاء تسكنه هذه الدّرة حتى إنها تحيل الخطاب دليلاً سياحياً لتلك المدينة،ونجدها تدّعم هذا بالصورة الفوتغرافية المنشورة والتي تتضمن منظراً طبيعياً من الأحساء، زد على ذلك ما ضمنته من صور فوتغرافية لمناطق أخرى كالرياض والجنوب ومكة المكرمة وكأنها تحيلنا إلى أمكنة واقعية لا فضاءات روائية.

يقابل هذا التوظيف السطحي توظيف مُركب تظهر فنيته على نحو ما كان في

---

(١) يطرح المكان بصورة مباشرة وواقعية وكأنه يعبر عن درس في مادة الجغرافيا فحين تتحدث أمل ـ بطلة الرواية ـ عن الأحساء بوصفها مكاناً لأحداث الرواية، تقول: " أول مرة ترى حقيقة ما تسمع عن جمال منطقة الأحساء وما تتمتع به من عيون وآثار ومناطق سياحية" (انظر: بهية بوسبيت، امرأة فوق فوهة بركان، الرياض ـ دار عالم الكتب، ط١، ١٩٩٦م، ص١٦).

رواية **الفردوس اليباب** باحتلال المكان/جدة واجهة السرد، وجعله إشكالية في حد ذاته، من خلال العلاقة الملتبسة بين ذات بطلتها وبين هذا المكان، فهي لا تدري إن كانت تتحداه أو تصالحه:

" فما تكون جدة؟ أجب، ما تكون هذه التي حين تفكرين بها وبالكتابة عنها تدفعكدفعاً غير هيّنٍ لأعماقك؟ أيُّ سر يكتنف المدينة ويجعلكِ مولعة بها؟"[1].

مثل هذه العبارة تحديداً تصنع ربطاً معمقاً بين المكان وأزمة المرأة في مقابل تسلط الرجل ناهيك عن أن" جدّة ليست مقصودة لذاتها بل بصفتها السردية، فجدّة التي نعرفها عكس المدينة التي قدّمتها الرواية، فالأولى مدينة على خارطة الواقع والأخرى مدينة سردية وظفت كبديل للأولى، وفقاً لمقتضيات الخطاب وآليات اشتغاله"[2]، وهو تطور لوحظ تحققه عبر نماذج لا يمكننا تجاوز أثرها في تكريس التجربة وتطوير فنيتها وتجذير خطابها، الأمر الذي أنتج لديها سمة ثانية امتازت بها مرحلة خطاب الوسط عن المراحل الأخرى وذلك باتجاهها المباشر إلى واقعها المعيش لتسريده، وهي سمة سنضعها تحت عنوان **تسريد الواقع**،وقد انشطرت في شأن تسرديه إلى اتجاهين: تسريد باهت ينقل الواقع كما هو، وتسريد فني يتماس مع الواقع، وفي الوقت نفسه يحيل إلى فضاء نصي سردي الطابع لا فضاء واقعي.

---

(١) محمد العباس، نهاية التاريخ الشفوي، بيروت. مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨م، ص١١٨ .

(٢) رجع البصر، مرجع سابق، ص٤٧

ـ السمة الثانية ـ

تسريد الواقع

يمكننا اعتبار المرحلة الوسط بمثابة الإرهاصات الأولى لتحول شهده الخطاب الروائي النسائي السعودي بانتقاله من الرومانسية إلى الواقعية[١]، حتى أنها بدت للباحث واقعية بملامح رومانسية وحدث هذا التحول نتيجة انتقال الروائية السعودية من المذهب الرومانسي إلى المذهب الواقعي" المنسوب بعمومه إلى الواقع، أي الحاصل والحادث أو المتوقع الممكن حصوله"[٢]، واغتنى تحولها بظهور نزعة الاهتمام بالطبقات الاجتماعية المتعددة كالوسطى والفقيرة والمهملة، وتلك طبقات وجدت مع الطفرة الاقتصادية والمتغيرات الأخرى مساحة أوسع لحضورها الاجتماعي، مما أعطى الواقعية مبررها للحضور كونها" تنطلق من جميع طبقات المجتمع وأصنافه، من أدنى الطبقات الفقيرة والمعذبة والمسحوقة إلى أعلى الطبقات النبيلة والثرية والمسيطرة"[٣].

عومل ذلك التغير كالثورة الاجتماعية التي قامت بها الطبقة البرجوازية.

---

(١) الواقعية نسبة إلى الواقع، وهو الموجود حقيقة في الطبيعة والإنسان والواقع نوعان: حقيقي وفني والأول ما إذا وصفه الإنسان كان صادماً وأميناً لموافقته ما هو موجود وكائن، إنه بوصفه يأتي بنسخة عن الواقع كالصور الفوتغرافية، والثاني ـ وهو المعول عليه في الأدب ـ يقوم على خلق إبداعي لواقع لا يشترط أن يكون حقيقياً بحذافيره، صحيح أنه يقترف عناصره من الواقع الحقيقي لكنه يحور ويزيد وينقص ويختلق ويعيد التكوين ليأتي بواقع ليس نسخة أمينة للواقع الحقيقي بل هو محال له وممكن الوجود والتصور، لأنه يجري في نطاقه ويخضع لشروطه وآلياته العادية" (انظر: عبدالرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، دمشق ـ اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٩م، ص ١٣٢).

(٢) ياسين الأيوبي، واقعية الأدب في رواية آنا كرنينا لتولستوي، بيروت ـ الدار النموذجية، ط١، ٢٠٠١م، ص١٤.

(٣) المذاهب الأدبية لدى الغرب، مرجع سابق، ص١٣٩.

علـى وجه الخصوص. على طبقات النبلاء والأرستقراطيين في سبيل توخي الحياة الأكـثر صدقاً وتمثيـلاً للواقع الفردي والجماعي على السـواء، وعلى الرغم من أن هـذه الثـورة ذات هويـة رومانسية في الأصل فـإن تحول الرومانسيـة عن مثل هذا الهدف السامي خلق حالة ارتدادية يتوق فيها الناس إلى الواقع والحقيقة.

لم تضـع الكاتبـة السعودية أساس هذه الصرعة في الروايـة السعودية بل يعود الفضل في إطلاقها إلى الروائي السعودي[1] في فترات سابقة. وإن لم يكن تمثله لها - أيضاً - على قدر كبير من الفنية[2]، فواصلت الروائية السعودية ما أسسه الرجل في هذا الاتجاه بدءاً من مرحلتها الوسطى، وبنفس القدر البسيط من التجويد الفني، وإن كان اتجاههـا لتسريـد واقعهـا يكتسب في تحليل الخطاب أهميـة كبيرة إذا ما درس بوصفه ذلك الخطاب المتعلق بمدى فهم الكاتبة لواقعها وكيفية تعبيرها عنه، ومثل هذا التلفظ المرتبـط بحياتها هو ما سننشغل بتبريره بقدر انشغالنا بالكيفية التي تعاطت بها روائية هذه المرحلة مع الواقع وكيف استثمرته مرتكزاً لخطابها.

أول مـا يمكننا التقاطه من واقعها تركيزها الشديد على واقع المرأة وقضاياها الأنثويـة مع الإشارة إلى أن عرضـ الروائية لقضيتها الأنثويـة يندرج تحت نظرية النسوية، بحيث يبدو لنا الفرق واضحاً بين النسائية التي تحيل على الكتابة المنتجة مـن المرأة وبين النسوية التـي تحيل على القضايا ذات الطابـع الأنثوي، ونلحظ في

---

(١) على اعتبار أن الكتاب الذكور هم من بدأوا هذا التوجه في الرواية السعودية، فعلى حد رأي طلعت صبح السيـد فـإن أحمـد السباعي هو رائدها عـبر روايته فكرة التـي " جعلت الواقع موضوعـاً لها، وهو بهذا يمثـل بداية الطريق في الاتجاه الواقعي في القصة الحديثـة في المملكة العربية السعودية" (انظر: طلعت صبـح السيد، العناصر البيئية في الفـن القصصي في المملكة العربية السعودية، بريدة. إصدارات نادي القصيم الأدبي، ط١، ١٩٩١م، ص ٤٤-٤٥).

(٢) انتفـاء الفنية المتوخاة مـن الروايات ذات التوجه الواقعي في الخطاب الوسـط لا نبرره بانسياق الكاتبة وانبهارهـا بالمهمش واليومـي كما هو عليه في الخطاب الراهن، وإنما نـبرره بذلك الالتباس الخاص في وعـي روائية هذه المرحلـة، بحيث يتماهى لديها مشـروع الخطاب الواقعي مع الرغبـة التعليمية في نقل الخـبر حول هذا الجـزء أو ذاك من المرجع الاجتماعـي الذي لم يرتقِ بعد إلى الوجـود الأدبي" (انظر: محمد الباردي، إنشائية الخطاب، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٠م، ص١٦).

الرواية السعودية عامة أن الروائي السعودي كان قد بادر بطرحٍ بعض قضايا المرأة وسعى لمعالجتها قبل الروائية السعودية وهو أمر طبيعي وفقاً لتقادم التجربة، فـ أحمد السباعي في روايته فكرة يتناول الفتاة البدوية، والتي تطمح إلى تحقيق شيءٍ من آمالها، والمرأة في رواية البعث لـ محمد مغربي ممرضة هندية تعلن إسلامها وتتزوج من شاب عربي بعد أن قَدمت إلى المملكة، أما ثمن التضحية لـ حامد دمنهوري فتطرح قضايا أنثوية متشابكة، كتعلق قلب فاطمة حبّاً بابن عمها المبتعث إلى خارج البلاد فتنتظره بأحلام الفتاة الوردية، ومثلها في الرواية الفتاة العربية المثقفة فائزة التي يتعلق بحبها شاب عربي، والزوجة التي تواجه أبناءها وتشارك زوجها الرأي في مشكلات الحياة العائلية، وتأتي قضية الفتاة المتعلمة واحدة من القضايا التي سعى الكتاب لمعالجتها - كـ فتاة رواية عذراء المنفى لـ إبراهيم الناصر - بعد أن تلقت تعليمها في بيروت وعادت إلى موطنها للعمل في المجال الصحفي فواجهت هوة كبيرة بين ما تعلمته وعاشته هناك، وبين واقع مجتمعها وظروفه.

في فترة لاحقة، اقتربت الروائية السعودية من قضاياها البارزة في مجتمعها وكأنها سعت لاستثمار الواقع مدخلاً لعرض تلك القضايا، فبتنا على مقربة من قضية المرأة السعودية المطلقة، والسعودية الأرملة والمثقفة والأمية والعانس، والمتمردة والمسحوقة، حتى أنها لم تغفل عن القضايا الخاصة جداً ذات البعد الحريمي البحت المرتبط بالسيّدات اللواتي يعشن في الأماكن المخصصة للنساء فقط.

مثل هذه الخصوصية عولجت منذ البواكير الأولى لهذه المرحلة فكاتباتها - بالتأكيد مع وجود بعض الاستثناءات[1] - لامسن واقع المرأة السعودية ملامسة

(١) يعطي عبد الرحمن الوهابي روايات صفية عنبر مثالاً ويعلل هذا الرأي بكونها عبرت عن الحياة الرومانسية، أمّا أحداثها لا تشير إلى أنها في السعودية، وأن شخصياتها تشكل انسحاباً من الواقعية، ففي روايتها الأولى عفواً يا آدم١٩٨٦م تتخذ من ثنائية آدم وحواء، وباستخدام مجازي بيّن فحوى لقيمة ولمعنى العلاقة بين الرجل والمرأة، ولهذا كله عدّها الأقرب أسلوبياً وموضوعياً من خطاب البدايات. (انظر: الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص١٢٢حتى١٢٦).

دقيقة، مثلما فعلت **هند صالح باغفار** في روايتها **رباط الولايا** الصادرة عام ١٩٨٠م، وكما فعلت **أمل شطا** في روايتها **لا عاش قلبي** الصادرة ١٩٨٩م، وكلتا الروايتين عنيتا بقضايا لم تكن قد طرحت أو تم التطرق إليها في الخطاب الروائي لمرحلة البدايات، وهو وجه من أوجه التحول الملاحظ بين خطاب البدايات وبين خطاب المرحلة الوسطى، فخطاب البدايات استهلك قضايا عامة كـ العاطفية مثلا، أو تعليم المرأة وحريتها، ولم نشهد اقتراباً من قضايا المرأة السعودية سوى في نموذج **عائشة أحمد زاهر** بتسليطها الضوء على الطلاق، وأيضاً **هدى الرشيد** التي عبّر خطابها عن تحرر فكري واجتماعي أما بقية النماذج فقد ظلّت بعيدة كل البعد عن واقع المرأة السعودية أو حتى المجتمع السعودي عامة.

أشرنا إلى وجوب التمييز بين هذا الاقتراب الواضح لخطاب المرحلة الوسطى من القضايا الواقعية وبين الحالة الفنية العامة لرواياتها، فهي لم تزل لم تستوفِ المقومات الفنية ولم تكن قد وعت أبعادها بعد، فضلاً عن تكلف ظاهر - في بعض نماذجها - في صوغ موضوعاتها، فكانت أقرب إلى التسجيل والتوثيق لوقائع المجتمع منها إلى المعالجة الأدبية العميقة هذا مع استثناء لبعض التجارب كـ تجربة **الفردوس اليباب** التي يضعها الباحث في المرتبة الأكثر وعيّاً بفنية الرواية.

قبل أن نبدأ في وضع تفسيرنا لهذا التحول نود لفت الانتباه إلى مسألة غاية في الأهمية تصب في كيفية معالجة الروائي لحركية واقعه، فإن اتخذ التعبير المباشر عن هذه الحركية طريقاً له افتقد مواصفاته ومقوماته الفنية والتخييلية أيضاً، وغدا نموذجاً لوثيقة تقريرية بينما المطلوب منه حيال واقعه" التهذيب والنقد، وإعادة صياغته وتركيبه بطريقة يحتل فيها الخيال موقعاً بؤرياً يلعب دوراً أساسياً"[1].

وتفسيراً من الباحث لهذا التحول باقتراب الخطاب الروائي من المجتمع وواقعه وقضاياه يرى أن هذه المرحلة وضعت لنفسها آليتين: **الأولى** وهي التي تفاعل

---

(١) المويفن مصطفى، تشكل المكونات الروائية، دمشق - دار الحوار، ط١، ٢٠٠١م، ص ٢٨.

من خلالها الخطاب مع المتغيرات الجديدة في الحياة الاجتماعية التي ألّمت بمجتمع المملكة العربية السعودية، فاهتم برصدها والتعبير عنها، ووقف على ردود الأفعال تجاهها، لذا لم يكن غريباً معالجة بعض الروايات للقضايا المجتمعية الجديدة أو الطارئة التي استجّدت سريعاً على واقع الحياة السعودية فعولج الانفتاح الاقتصادي والثقافي والاجتماعي، وطرحت المعاملات التجارية والعقارية وقضايا التعليم ومخرجاته والحداثة وتداعياتها وقضايا العاملين والعاملات من الجنسيات الأخرى وقضايا مستجدة أخرى.

الآلية الثانية - وهي الأكثر تعبيراً والتصاقاً بالواقع المُعَبّر عنه - فقوامها سرد الواقع بالتركيز على ما هو خاص بالهوية ومميز لها، كـ خصوصيات الهوية السعودية أو هوية مدينة من مدن المملكة، كأن تولي **أمل شطا** الاهتمام الكبير بتسريد البيئة الحجازية بملامحها وتقاليدها وعاداتها، وكأن تصور **هند باغفار** بيئة مكة المكرمة تصويراً دقيقاً ولافتاً في تفاصيله، وهو ما سعت إلى فعله - أيضا - **رجاء عالم** - برغم اختلاف منهجية الكتابة - حين رهنّت خطابها لبيئتها المكيّة من خلال "الاهتمام بها والتدليل من خلال البطلات عن الخلفية التأريخية للمدينة والملامح البيئية والعصرية"[1]، ومثل قريناتها فعلت كاتبة أحسائية، هي **بهية بوسبيت** التي توخت الملمح الواقعي بهذه المدينة فأبرزت بعضا من عاداتها وتقاليدها وملامحها المميزة لها.

وتتشكل هذه الآلية بتركيزها على عناصر محددة قد لا تتوافر إجمالا ولكن توفر بعضها يكفل ربط خطاب الرواية بواقعه وبيئته وهويته، ومن هذه العناصر "الخلفية الاجتماعية، البيئة الزمانية والمكانية، الصراع بين الحضارة والبداوة، البيئة الريفية، البعد الاجتماعي، التراث الفني والشعبي، العادات والتقاليد، صورة المرأة، أساليب التعبير"[2].

(١) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص١٩٥.

(٢) العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص١٦ .

أمـا من حيث الموقف الذي يتخذه الخطاب الروائي مـن واقع الحياة المسرود. فهـو بطبيعة الحال. موقف متباين، حتى في تلك الروايـات المتشابهة في فضاءاتها فاتخـاذ الربـاط فضـاء للخطاب في روايتـي لا عاش قلبيورباط الولايا لم يعط النتيجة

ذاتهـا في المقولة العامة لخطاب الروايتين، على الرغم من أن **الحدث** يدور في حيز **رباط الولايا** ذاته، والرباط هو النُزل أو البيت المخصص للولايا، وهن النسوة اللاتي لا عائل لهن ولا راع، فيأوين إلى هذا النزل ويعتشن من صدقات المحسنين.

الذي أرادته **أمل شـطا** من هـذا الفضاء الحريمي الطابع لم يكن هاجساً لدى **هند باغفار**، فخطاب الأولى تمركز في إطار معاناة هؤلاء النسوة وظرفهن النفسي وواقعهـن الحياتي المريـر، الذي احتضنه الربـاط حتى باتت علاقـة النسوة بهذا البيـت علاقـة متينة صنعتها السنين، وهو ما عبّرت عنـه شخصية بركة وهي أكثر النسوة ارتباطاً بالرباط لحظة حان موعد هدمه قائلة:

" أكاد أجـزم أن هـذا الجـدار ليس جماداً وأن هذه الـدرج ليست بالحجر الأصـم، أكاد أجـزم أنها حزينة تتـألم مثلي، تكاد تنطق وتتكلـم وتشاركني الأسى والمرارة "(١).

يتمركـز خطاب **أمل شـطا** حول تلك اللقطة المريرة مـن الواقع، حيث الإحالة المباشـرة على واقع أليـم تحياه المرأة المهمشـة المسحوقة في حيـز مكانها الضيق، فمـن مأساة أم عامر إلى الفتاة الكسيحة، إلى رحمه وأختها الكفيفة خديجة، إلى قصة حسينه الخادمة، وقس على ذلك ما مرّ بـ بركة وبـ زهرة التكرونية، وبـ هاجر ومحفوظـة ومرضية وسعـاد، ليعبر خطاب الرواية في مجملـه. بمثل هذا الكم من النسـوة. عن واقع نسوي حقيقي وملموس في مجتمـع نسوة مكة، وتحديداً ساكنات الربـاط المكلومـات اللاتي أتين إلى هنا ليقضين أياماً مـن الألم والمعاناة، أياماً قد

(١) أمل محمد شطا، لاعاش قلبي، جدة ـ شركة المدينة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٩م، ص ١٦.

تطـول وقد تقصـر، ليتم ترحيلهن بعد ذلـك إلى قبور صغيرة واحدة تلو الأخرى[1] كما يرد في خطاب الرواية.

يتخـذ هـذا التماس بُعـداً لا نكاد نعـثر عليه في رواية هنـد باغفـار حين تناول خطابهـا المـادة الواقعية نفسهـا، فرواية ربـاط الولايا جعلت مـن الرباط مدخلاً لتحقيق منظـور وثائقي تسجيلي، همه الأول رصد حيـاة الساكنات في الأربطة من نسـوة مكة وتوصيف علاقة رباطهن بالمجتمـع الخارجي، ولهذا فخطابها لم يخرج عن تصوير واقعهن ومعيشتهن وعاداتهن أدق تصوير، فوثق ـ عبر الرباط ـ الملامح العامـة لمجتمع مكة المكرمة تراثاً وتقاليداً ومعتقـدات، والإلحاح على الاقتراب من الواقع على هذه الشاكلة ما هو إلاّ ذلك المدخل لخطاب أقرب إلى التوثيق والتسجيل منـه إلى إثـارة القضية والجـدل حولها، بيد أنه في الحالتين يحقـق سمة الارتباط بالواقـع والإخلاص له، فـ ربـاط الولايـا وإن" اقتحمت عالم النساء .. وحطمت كل الحواجز والأسوار وولجت إلى الداخل لتتحدث عن عادات النساء وتقاليد النســاء وعالمهن المليء بشتى الذخائر"[2] ـ على حد رأي مقدمة الرواية ـ هي برغم هذا كله لم تلـج عبر بوابة الواقع بقصد إعادة صياغته وتشكيلـه فنياً، أوالانطلاق منه إلى آفـاق جديدة، على اعتبار أن ذلك كله لم تكن تتوخـاه الرواية من كتابها، فالكاتبة باغفـار أبقت على المادة الواقعية الخام لكونها ترغب في توثيقها للأجيال القادمة، وتشـير إلى ذلك صراحـة باعتبار روايتها:" عمل يحتوي علـى كل شيء من الإفادة للأجيـال القادمـة .. وأن المعلومات التي وردت تعتبر نواة قد يستفيد منها أي كاتب وأي باحـث يرغب في التعمـق بدراستها"[3]، وكأنها تعمل من خلال الرباط كباحث اجتماعي أو انثروبولوجي.

وحين نقارن بين الرقعة الجغرافية للمملكة العربية السعودية نجد أن ظاهرة

---

(١) لا عاش قلبي، ص٢٤.

(٢) هند صالح باغفار، رباط الولايا، جدة ـ مطابع دار البلاد، ط١، ١٩٨٧م، مقدمة الرواية.

(٣) رباط الولايا، المقدمة.

ربط الرواية بواقع الحياة لم يقتصر على كاتبات المجتمع الحجازي كونهن الأسبق في خوض التجربة الروائية السعودية، بل لوحظ حضور ذلك التوجه في تجارب كاتبات من المناطق الأخرى، ففي المنطقة الشرقية من المملكة تمزج **بهية بوسبيت** خطاب روايتها الأولى **درة من الأحساء** بنكهة واقعية بحتة، سعت لتسريد ثقافة المرأة والتاريخ في هذه المدينة مدعمة آراءها بصور فوتغرافية حيّة لمناظر من هذه المدينة ومدن أخرى.

هاهي بطلتها أمل تنافح عن مدينتها الأحساء ومدن أخرى من المملكة باعتراضها الشديد على قضاء موسم الصيف أو أشهر العسل خارج حدود هذه المدن إلى حد تحويل خطابها الروائي إلى خطاب تعليمي مباشر يصف معالم مدينة الأحساء وجغرافيتها فتقول:

".. وفي الطريق الطويل المتعرج الذي اصطفت على جانبيه أشجار النخيل الباسقة التي تشتهر بها مدينة الأحساء العريقة،.. وأول مرّة ترى حقيقة ما تسمع عن جمال منطقة الأحساء وما تتمتع به من عيون وآثار ومناطق سياحية"(١)، ثم تتجه للتفصيل في ذكر هذه المناطق السياحية الشهيرة قائلة:

"هذه الجبال جزء من سلسلة جبال متصلة بجبل القارة الشهير ببرودته في فصل الصيف والدافىء شتاء"(٢).

بهية بوسبيت في هذه الرواية إن كانت تتفاعل مع الجانب المكاني بسمته الحقيقية ففي روايتها الثانية - **امرأة فوق فوهة بركان** - حاولت الاقتراب من واقع المرأة الأحسائية ومن حياتها المحسوسةوذلك بسرد حكاية شريفة من خلال واقع تلك الحياة وتحولاتها في حي يدعى الكوت، وهو حي من أحياء مدينة الهفوف

(١) بهية بوسبيت، درة من الأحساء، الرياض- مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط١، ١٤٠٧م ص١٥-١٦ .

(٢) درة من الأحساء، ص١٦.

بمحافظة الأحساء، موائمة بين الملمح الاجتماعي العام وانعكاساته على حياة البطلة، حتى أن الكاتبة وقعت في تنازع شديد الوضوح بين رغبتين: عرض قضية شريفة وما ألمّ بحياتها من تقلبات وبين توثيق الملامح الاجتماعية توثيقاً تأريخياً حقيقياً لنجدها تنزاح في أكثر من موضع عن السرد الفني إلى السرد المباشر كأن تقول في تعريف العربة الخشبية التي يجرها الحمار والمعروفة بـ(القاري):

"هي عبارة عن حوض خشبي مربع الشكل يتسع لخمسة أشخاص أو ستة في بعض الأحيان يجرها حمار"[1].

في موضع آخر تستثمر الكاتبة لحظة دخول شريفة إلى مجلس المنزل لتقدم للقارىء وصفاً مباشراً ودقيقاً لطبيعة المجلس الأحسائي فتقول:

" كان سقفه عبارة عن خشب مستطيل يسمى مربوعاً، وقد صفت فوقه ألواح خشبية متلاصقة وقد علته في الوسط نافذة صغيرة تسمى: الكشاف، تفتح عند إيقاد الناس في فصل الشتاء ليخرج منها الدخان حتى لا يتأثر الجالسون به.."[2].

الكاتبة على هذا النحو تقدم سجلاً لقائمة طويلة من الصور البيئية الحية والعادات الاجتماعية المعروفة في مدينتها الأحساء: كـ طقوس الزواج الأحسائية التقليدية[3]، والتعليم في الكتاتيب وبعض طقوس الحياة الاجتماعية كـ طقس الاغتسال في عين أم خريسان الشهيرة بهذا الاسم في الأحساء، وهي "إحدى العيون

---

(١) امرأة فوق فوهة بركان، ، ص٤ .

(٢) امرأة فوق فوهة بركان، ص٥ .

(٣) تصف الكاتبة لحظة زواج شريفة بقولها" فتح الباب مرة ثانية ودخلت منه هذه المرة أربع نساء، في حين راحت الماشطة تلبسها عباءتها الصوف وتحكم غطاء وجهها، السجادة الصغيرة التي ستحمل فيها إلى زوجها بسطت في وسط الغرفة، اقتربت منها الماشطة ثم قالت لها وهي تمسك بيدها وكأنها تحشر السجادة المفروشة في وسط الغرفة، اقتربت منها الماشطة ثم قالت لها وهي تمسك بيدها كأنها تخشى هربها منها: سمي باسم الله الرحمن الرحيم، أجلسي هنا، وكانت تشير بسبابتها إلى السجادة المفروشة في وسط الغرفة" (انظر: امرأة فوق فوهة بركان، ص١٠).

الكثيرة المعروفة في مدينة الهفوف التي يؤمها الناس للاغتسال بواقع مره في الأسبوع، أو مرّة كل أسبوعين"[1]، حتى تحول الاغتسال في هذه العين تحديداً إلى طقس من طقوس الحياة الدائمة في مجتمع مدينة الهفوف.

أما فحوى الخطاب التي نستخرجه من تسريد الواقع في المرحلة الثانية، وإن استثنينا من هذا الحكم فلن نستثني سوى رواية **الفردوس اليباب**، بينما انزلق خطاب بقية النماذج التي سعت لتسريد الواقع إلى مزالق الواقعية التي لم تدرك الفرق بين الفن الروائي ونقل المعلومات، ولم تدرك الفرق بينه وبين التوثيق، أو بينه وبين نقل المواعظ والعبر، ولم يحمل في طياته خطاباً ضمنياً تنتجه السنن المشتركة بين الكاتب والقارئ، فيكون الخطاب بسمته الواقعية مُنتجاً لإيحاءات أخرى مستمدة من المعرفة المسبقة للقارئ بهذه الأمكنة أو الشخصيات أو المعتقدات أو العادات أو التقاليد، سواء أكانت ذات طابع مباشر أو غير مباشر وهنا يتحقق ما أشار إليه **بول ريكور** بقدرة الخطاب على نقل معنيين: " المعنى الذي يريد نقله قائل الخطاب والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلا"[2]. ونخلص مما سبق طرحه في ظاهرة تسريد الواقع التي شهدتها المرحلة هذه إلى مواقف متباينة في مدى اعتناء الخطاب بها، وسوف نوجزها في بالصورتين التاليتين:

الأولى: استنهاض الشعور الباطني - أو اللاواعي لدى الإنسان واستظهار علاقته الخاصة جداً بمكونات واقعه، وبنى حياته الثقافية والسياسية والاجتماعية عن طريق استعراض الصور الطافحة بالواقعية بوصفها مألوفة لديه، **الثانية**: تجسير الفجوة في الخطاب الروائي بين ما هو عاطفي واجتماعي، وهو الموقف الذي أدى بجداره إلى تكسير النَفَس الرومانسي بعد أن هيمن على المرحلة الأولى للرواية السعودية، وتحقق ذلك عبر آلية محددة هدفها تعرية المستتر في تقاطعات العاطفي بالاجتماعي.

---

(١) امرأة فوق فوهة بركان، ص٥.
(٢) نظرية التأويل، مرجع سابق، ص١٤.

والجدير بالذكر أيضاً أن هذا التحول المنضوي تحت إطار أشمل هو تحولات الحيــاة في هذه المرحلة عكس رغبة أخرى لـدى الروائية السعودية أكثر تجاوزاً من تسريـد الواقع والارتهان إليه، حين عبّرت بعض الكاتبات بما قدمنه من نماذج عن رغبة في البحث والتجاوز لكل ما هو سائد وواقعي حتى أنه لا يمكننا النظر إلى هذه الفئــة إلا بوصفهــا سمة ثالثة مــن السمات العامة المميزة لخطــاب المرحلة الوسط وسوف نتناولها تحت عنوان قلق البحث ورغبة التجاوز.

ـ السمة الثالثة ـ

قلق البحث ورغبة التجاوز

" بما أن التحول في مفهومه العام ملازم للتنمية لأنه تطبيق لقانون طبيعي يتغير بموجبه كل شيء ينمو"[1]، فمن الطبيعي أن يعيش من وقع عليهم هذا التحول ـ لاسيما إن كان تحولاً متسارعاً وفجائياً كحال التحول الاجتماعي في هذه المرحلة ـ شيئاً من القلق وعدم الاطمئنان وأن يشعر بخطر يهدد سلامته ويضخم من شعوره بعدم الاستقرار، فكان من الطبيعي أن يتسيّد القلق تلك الذوات طالما حرّكت الحداثة واقعهم الميّال إلى السكون، فجاء التحديث ليلامس كل مجالات حياته، بما فيها بنيته التقليدية التي يمتح من معينها خصوصيته وتفرده، فظهرت ـ فجأة ـ الرغبة في المشاركة السياسية، والاستفادة المتزايدة من المعرفة والتكنولوجيا والانتقال من القرية إلى المدينة، والتوسع في البنية الحضرية، والنمو الاقتصادي المتصاعد، زد على هذا وذاك التصعد الكبير للطبقة الوسطى، والتي كان من نتائجه أن يجد الإنسان ذاته مندفعاً لمساءلة الأشياء من حوله، وإعادة صياغة مفاهيمه ليؤدي عدم الاستقرار في العلاقات الإنسانية إلى قلق مماثل في الحدث الروائي[2].

وبحسب جورجي لوكاتش Gyorgy Lucacs فإن وعي البطل الإشكالي حين عبوره بفترات انتقالية، غالباً ما يضيع بين" موقفين متناقضين، إنه لا يرفض المجتمع، وفي الوقت نفسه يبني عالمه الخاص وينكفىء عليه محتضناً مُثله العليا"[3]، وهي حالة مشهودة لرواية هذه الحقبة التاريخية من عمر الرواية السعودية، قد

---

(١) المجتمع الطموح، مرجع سابق، ص٤١٤ .

(٢) الرواية العربية في مرحلة التشكل والنهوض، مرجع سابق، ص٣٧٧ .

(٣) عبدالوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، بيروت ـ عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨م، ص٤٩.

لا نقصرهـا على النسائية فحسب بل تمتد لتشمل الرواية التي أنتجها الروائيون السعوديون في الحقبة نفسها، حيث يبدو القلق سمة من السمات السائدة وملمحاً من ملامحها الرئيسية.

إزاء هذا الخِضم وجدت الروائية السعودية ذاتها وقد تنازعتها رغبتان: أن تنفعل وتغامر أو تنزوي فتغيب، وقد تخيّرت المغامرة على البقاء في الظل، وهكذا هي حال المراحل الانتقالية بصورة عامة، لها قدرة على صنع تلك الشخصية" القادرة على الخروج من الذات والتوحد بأشخاص آخرين، شخصية تتسم بالحركية وقادرة على تخيل أدوار جديدة، وعندها رغبة في المخاطرة وارتياد التجارب والأماكن الجديدة"[1]، ورحلة متشظية ومتنوعة كتلك لابد أن تتحرك في مناخ قلق ومتوتر وضبابي إلى حد ما، ولكونها رهناً لتجارب غير ممتحنة تنتهي إلى نماذج غير ثابتة البنية كما هو ملاحظ في هذه الحقبة تحديداً.

وتبعاً لتشظي الذات المبدعة وتنازع رغباتها تسرب إليها القلق النفسي وهيمن على أجوائها الروائية، حتى جنحت إلى إنتاج الخطابات المتنافرة في السياق المرحلي نفسه، فروائية تقدم خطاباً مغرقاً في واقعيته[2]، وأخرى تقدّم خطاباً مغرقاً في فنتازيته[3]، وثالثة تراوح الوقوف بين الخطابين لتنتج خطاباً وسطياً يمتح من الواقعية ويغلفها بشيء من التجريب[4]، وهي مفارقة لابد أن يؤثر في صنعها الواقع نفسه بتغيراته المتناقضة في آن وما يترتب عليها من خلخلة في الانتقال الاجتماعي من أوضاع مألوفة مستقرة إلى أخرى جديدة باعثة على القلق والبحث.

---

(١) سوسيولوجيا الخطاب، مرجع سابق، ص٢١٩ .

(٢) أن أمثلة توجه الخطاب الواقعي عديدة فهناك أمل شطا وهند باغفار وبهية بوسبيت وصفية عنبر وغيرهن.

(٣) خير مثال على هذا التوجه الفنتازي القائم على منهجية التجريب والبحث رجاء عالم.

(٤) هذه المزاوجة بين الواقعية والتجريب مثلتها بجدارة الكاتبة ليلى الجهني في روايتها الأولى الفردوس اليباب.

ليس أجدر من نموذج رجاء عالم دليلا على مثل هذه الحالة الانتقالية القلقة الباحثة عن رؤية، فروايتها ٤ صفر الصادرة عام ١٩٨٧م - أي في بواكير المرحلة - أزاحت الستار عن ذوات روائية مبدعة يؤرقها البحث ويشغلها التجاوز، وهو ما بدا واضحاً فيما جسدته من أبطال، ففي هذه الرواية تحديداً يظهر البطل الرقم أربعة قلقاً يبحث عن تفسير لوجوده ولماهيته حتى أنه يلجأ إلى الرقم المليون طالباً منه العون في فك الرموز من حوله وقد أشار هذا البطل/ الرقم إلى قلقه مصوراً إياه في عبارته التالية: " الكل يخاف هذه التربة والنوم فيها .. أمّا أنا فقد تعوّدت الهرب إليها أبحث عن كل الأشياء التي أحبها ولا تجيء هي بالفعل لا تجيء "[1].

القلق المقصود هنا ليس في عمومه إيجابياً فهذا القلق الخلاق يقابله قلق من نوع آخر كرّسته المرحلة في خطابات كاتبات أُخر بل ومراحل أخرى، ونعني به ذلك القلق السلبي الذي أحال خطاب الكاتبة السعودية النسوي ارتداداً عمّا جدّ في البحث عنه في شأن تحرير المرأة، حتى وجدناه يستسلم من جديد للأبوية الذكورية وللذاكرة الجمعية، وخير مثال لحظة انبرت الأرملة عائشة - في رواية آدم يا سيدي - وبعد أن مات زوجها لتواجه قدرها وحيدة في الحياة، وتعيش تجربتها الحياتية المريرة بلا رجل ينشر ظلّه من فوقها، مُشَكّلة بهذا الإقصاء اختباراً حقيقياً لقدرة المرأة على تحمل النضال باعتمادها على ذاتها، وهو ما سرّب - خِلسة - خطاباً ضمنياً أكدّ - على غير وعي منها - انتهاء المرأة - وقت أن يغيب عنها الرجل من حياتها - إلى كارثة كبيرة ومعضلة خطيرة.

فأي بطولة يمكننا الحديث عنها لـ عائشة عقب هذه النهاية المنكسرة؟ فليست سوى بطولة مزيفة ينتجها نموذج أنثوي متهالك، غير واثق، يقلقه - كثيراً - فَقَد الرجل ويرعبه العيش بدونه، أليست تلك هي النتيجة التي صرّحت بها عائشة في وصف حالتها بقولها: " لقد كان زوجي وكان حبيبي، ولا أدري كيف يمكن أن أعيد

(١) ٤ صفر، ص٢٢.

صياغة أيامي بدونه"[١].

يتسرب هذا الخطاب بما فيه من انكسار وتقهقر عبر أكثر من شخصية نسائية كإحدى العجائز التي لا نجد في رضوخها واستسلامها ما يقل عن رضوخ واستسلام عائشة، بل هو استسلام أكبر وخنوع أكثر ونسق متوارث عبر الأجيال، فالعجوز تنصح عائشة قائلة: " كل الرجال حمزة يا أبنتي، ولكن المرأة لا تعي ذلك إلا بعد أن تفقد زوجها ولا تدرك مقدار حبها له وحاجتها إليه إلا بعد أن يرحل"[٢]، ويتضاعف القلق خطورة حين تعدم المرأة الحيلة فيتعرى ضعفها أمام مصاعب الحياة بعد أن كفاها الرجل ووفر عليها تعب الانغماس في معاناتها حين تركن إليه وتعتمد على أبوته، فأبسط الأمور تجهلها المرأة" كتسديد فواتير الماء، والهاتف والكهرباء مما أدّى إلى انقطاع الهاتف أكثر من مرة"[٣].

على الجانب الآخر من نماذج المرحلة نفسها يظهر خطاب خلاق يُبدي جدية في رغبة البحث والتجاوز عن وعي ومقصدية، وهو ناتج في حقيقة الأمر عن ذلك القلق الإيجابي الباعث على المغامرة الفنية اللذيذة إن صح لنا التعبير، بل والمبهرة أيضا، كمثل تجربة **رجاء عالم** التي مثلت رغبة البحث والتجاوز خير تمثيل ووظفتها بصورة ايجابية حين جعلتها واحدة من لعبها الفنية القادرة على صنع خطابها وتمريره على نحو ما سيخبرنا به المبحث الثاني.

نستدرك قائلين: إن ظاهرة القلق وما نتج عنها من رغبة في البحث والتجاوز تأججت في خطاب مرحلة الوسط من طبيعة المرحلة الانتقالية، بالنظر إلى ما صاحبها من تبدّلات وتغيرات وتحولات إلا أنها ما تزال حاضرة وملحوظة كمكون من مكونات الرواية النسائية السعودية مع اختلاف في الظرف والمسوغات الدافعة لوجودها واستمراري.

---

(١) أمل شطا، آدم.. ياسيدي، جدة ـ المؤلفة، د.ط، د.ت، ص١٤١.
(٢) آدم يا سيدي، ص٢١.
(٣) آدم يا سيدي، ص٢٤.

المبحث الثاني

حيل الخطاب الروائي في المرحلة الثانية

(خطاب البحث والتجاوز)

الحيلة الأولى

مراوغة الخطاب وتمويهه.

الحيلة الثانية

أسطرة الواقع وتغريبه.



ـ الحيلة الأولى ـ

مراوغة الخطاب وتمويهه

عُرف الخطاب عامة والخطاب الروائي خاصة بقدرته على التحايل في تقديم معلومة ما أو حقيقة ما، وقد كانت لنا وقفة في خطاب مرحلة البدايات مع بعض الحيل، إلا أن فن الرواية يمنح فرصة كبيرة لاستثمار حيل عديدة، ربما كانت أشد تأثيراً من سابقتها ومنها قدرته على المراوغة والتخفي والتمويه، وهي حيل استجدت في مسار خطاب المرحلة الوسطى ـ على وجه التحديد ـ وبصورة لافتة دفعت إلى اعتمادها كحيلة رئيسة له.

التمويه والمراوغة أشبه ما تكون بفكرة التسييج بمعناها المألوف، أي بوضع حاجز بين موضعين، وتعني في خطاب الرواية أن يعمد الكاتب إلى الحيلولة بين معنى خطابه المباشر وبين متلقيه، وكأنه يجنح إلى تشييد حائط أو مانع أو ساتر يحجب من خلاله المعنى المباشر الذي يريده هو، وبالتالي يدخل نصه في حكم الأثر المفتوح بحسب حين يتأبّى على التلقي المباشر، فيستحيل حقلاً شاسعاً من الاحتمالات التأويلية، وسلسلة من القراءات المتغيرة باستمرار، على اعتبار أن إنتاج نص ما من قبل مؤلف ما ينطلق من فرضية تعدد مستويات التلقي من جانب، وإدراك المؤلف أن نصه لا يؤول وفق رغباته هو، بل على حد تعبير **امبرتو إيكو** "وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات، التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثاً اجتماعياً"(١).

بتتبع هذه الحيلة ومساراتها في روايات هذه المرحلة بدا لنا سؤالٌ مُلّحٌ يتوخى السر الكامن وراء اعتناقها حيلة التمويه والمراوغة، فوجدنا أن الروائي عامة

---

(١) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص٧٨.

يضطـر إلى اللجـوء لهـذه الحيلة حين يعسر عليـه" الإدلاء بالمحتـوى المطابق - له - الممـوه عنــه - بشكل بيّن، لأنه إما أن يخالف قوانـين اللياقة، أم أنّ حقيقته قابلةٌ إلى حـدٍّ بعيد للنزاع"[1]، فالمتخاطبون وخطاباتهـم - فيما يراه **فوكو** - يَخضعون لآليات وإجـراءات خارجيـة داخلية تتحكم في الكتابة والفكر في مجـال بعينه، ومن ضمن الآليـات والإجراءات الخارجية مـا يسميه بعملية المنع، وهي أننا" لا نملك الحق في قـول كل شيء على الإطلاق ولا قول أي شيء على الإطلاق في أي ظـرف، بل هـناك أشـكال من المنع تظهر - خاصة - في موضوعات الجنس والسياسة على نحو يكشف عن ارتباط الخطاب بالرغبة وبالسلطة"[2].

في مقابل هذا كله تتضح لنا حاجة الخطاب الماسة إلى ما يحميه ويوفر له أقصر الطـرق وأكـثر السبل أمانـاً من أجل بلـوغ متلقيه، وهو ما يحيـل التمويه والمراوغة خياراً ممكناً لروائيات هذه المرحلة - تحديداً - وذلك لجملة من الظروف والمسببات الخاصة بمجتمعهن السعودي كالتي سبق التطرق لها في مدخل هذا الباب.

نفهـم من ذلـك: أن اتجاه الكاتب إلى تسييج خطابه يقصد به أن يعمل جاهداً على أخذه بعيداً عن ساحة الصدام والتوتر والنزاع مع ما ساد وهيمن من خطابات، والتـي قد تحمل مقولاتها فكـراً وتوجهاً مناهضاً لتوجهاته وفكـره، فتتعارض معها لنجـده يقيم هــذا التسييج على حيلتي التمويه والمراوغـة كي لا يخرج الخطاب من دائرته المسالمة إلى دائرة الفتنة والتصادم.

يبدو التسييج حيلة بارزة بوضوح في أكثر من موضع في خطاب الوسط تحديداً، وبآليـات مختلفة يرمي معظمها إلى لفت انتباه القـارىء لعناصر أخرى في الرواية بتضخيـم حضورها وتعزيز دورها، وما إبراز المـكان الروائي أو اللغة أو تيار الوعي أو تقنيـة **التناص** إلا بعض تشكلاتها، زد على ذلك ما يسكـت عنه الراوي ويغيبه

---

(١) المضمر، مرجع سابق، ص٥١٢.

(٢) نظام الخطاب، مرجع سابق، ص١٠.

مـن مرويـة التي قد يدل تغييبه في الغالب على اعتبـارات أخلاقية يحددها السائد الاجتماعـي والأخلاقي، ومنها - أيضاً - أسطرة الواقـع وتغريبه التي احتلت موضعاً هامـاً في بعض روايات هذه المرحلة حتـى أن الدراسة أفردت لها مبحثاً خاصاً بها، وصنفتها حيلة قائمة بذاتها في خطاب مرحلة الوسط.

لنصطفـي من القائمـة السابقة الذكر من آليات التمويـه والمراوغة عنصرين يدلـلان على الكيفية التي انتهجهـا خطاب هذه المرحلة لصنع هـذه الحيلة، وهما عنصراً المكان واللغة.

أ - عنصر المكان ودوره في تمويه الخطاب:

ثمة مناخـات عامة تشد الروائية إلى التخفي والتـواري والابتعاد وراء خطـاب تعتقد خطورته وصداميته وسـط ظـرف حياتي لم يتهيأ بعد لاستقبال جرأة المرأة وتمردها، على الرغم مما أبدته من حالات تمرد أنثوية طمحت ضمناً إلى شيء من الكشـف والفضح والتشنيع، كانتحار صبا في نهاية ثورتهـا المعلنة أحياناً والصامتة أحيانـاً أخرى علـى الرجل والمجتمـع لتتجسد آليـة التسييج وحيلتـه في **الفردوس اليبـاب** عـبر تقنية الإبدال، ونقصد بها حرص الروائيـة الواضح على تقديم مكان الحـدث الروائـي إلى واجهة السـرد كلما أحسّـت باقتراب خطابها مـن ملامسة الخطـوط الحمـراء اجتماعيـاً، فبتقدم المكان/جـدة إلى الواجهـة تتراجع الذات الأنثويـة الساردة وتتـوارى، بوصفها أنثـى تعيش في هذا الحيز مـن العالم وتحمل هويته وتعلن في الوقت نفسه عن قضية تؤرق وجودها فيه، فتضع صبا جدة/المدينة كصـورة مقابلة لصورتها، مع وجود فرق بسيط في الجرأة والذكاء يصب في صالح هـذه المدينـة، يتضحان في كونها مدينـة لا تسلم للآخرين أسرارهـا ومفاتيحها: "جدة امرأة مثلي لكنها أذكى مني بكثير، إنها لا تسلم مفاتيحها لأحد كاملة"(١).

والتـواري لا يكون هنا بالانسحاب التام بـل بالانصهار في المكان، لتصبح جدة

---

(١) ليلى الجهني، الفردوس اليباب، الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ١٩٩٨م، ص٢٣.

هــي السارد والعكس، وهذا إجــراء فني يؤكد الحيلة، بتحويلــه مدينة جدة سياجاً مموهــاً لخطاب أنثوي لم تكن المرحلة مهيأة لاستقباله بمستوى الجرأة والصراحة والوضوح الذي ظهر عليها.

كأنها تظهر تراجعها الواضح عن المواجهة باتخاذ جلد الذات حلاً، فهي تدرك جيداً موقــف مجتمعها من هذه الجــرأة القادمة مــن امرأة، وقــد لَخَص خطاب الرواية هذا الموقف في صور بعينها:

" خالدة، أليس عذاباً أن تكوني امرأة؟

. أحيانــاً يداهمنــي هــذا الشعــور عندما أحــرم من أشيــاء تافهــة فقط لأني امرأة"[1].

.".. لــن أزعج الحياة بالكلام عن المــرأة ولن أزعجك، لكن ألم تعِ هــذه المأساة بعد؟ ألم تدركي أنك كيان ناقص غير جدير بالثقة ولا يحق له أن يجرِب"[2].

."المرأة التي تجترىء على أن تخوض التجربة سيسقط عن رأسها تاج الفضيلة وستهوي في الدرك الأسفل من جهنم"[3].

جــدة وسيلــة صبا للمراوغة بجعل الخطاب مراوغاً هنا، وكأن جدة أوجدت حيلــةً لحل أزمــة خطاب لم يُمكّنْه الظــرف والمحيط الاجتماعي مــن تمرير ما يَود التعبيرعنــه بتلقائية وبساطة، حتــى وإن افترضنا توجه الكاتبــة بهذه المقاطع إلى جدة الحقيقية لا المجازية، فالباحث يرى: أننا في نهاية المطاف لن ننتهي سوى إلى قضيــة امرأة مأزومــة ترتدي جدة قناعاً لها، والحجة التي نسوقها هي أن علو نبرة خطابهــا كأنثــى ولدت وترعرعت وفق شــروط هذا المكان، ووفــق صرامة تقاليده،

---

(١) الفردوس اليباب، ص ٨.

(٢) الفردوس اليباب، ص٦٢.

(٣) الفردوس اليباب، ص٦٢.

يدفعها لاستثماره بالتواري خلفه، مدركة أنها أمام مجتمع أقل حساسية في الحديث عن المكان وأشد حساسية في قبول صوت المرأة.

هذا ما عبّرت عنه في مفتتح خطابها باعترافها أن جدة تبقى الأولى والأكفأ بالاقتحام من أي شيء آخر، وفي ذلك لفت للنظر يتجلى من الوهلة الأولى إلى حضور جدة حضوراً مدروساً ومقنناً فيما تتلفظ به من مقولات:

"على الأقل يا خالدة كي لا أقف مثل هذا الموقف بين يديك، ربما كان يجب أن أخلص لـ جدة وحدها وأكتب عنها، عن التناقض الذي ترفل فيه، ويجعلها جميلة أحيانا.."[1].

والتناقض الموصوف في جدة ليس سوى تناقضها هي، حائرة بين ذات مثقفة متعلمة، ونفس منساقة وراء الغريزة حد الضياع، وهو أمر عبّرت عنه صبا تعبيرا مباشرا بقولها:

"...عامر كان مغامرة، علاقتي به كانت مغامرة مجنونة غير محسوبة النتائج، عاقبتها حتماً وخيمة، لم يتغير شيء، كل شيء كان واضحاً منذ البداية، أنا وحدي التي تعاميت ومضيت مدفوعة بإغراء التجربة وأي تجربة!"[2].

مما سبق نعود إلى ذلك التماهي بينها وبين مدينتها ونؤكد بأنه تماهٍ بلغ حدّا من التطابق، حتى جمالها الحسي الملموس ليس إلا جمال هذه المدينة الموصوفة بعروس البحر الأحمر، والقاسم المشترك بينهما إهدار هذا الجمال المتشابه، فالذي أهدرته صبا وأفنته بين يدي عامر ولم يكن يستحقه، أهدرته جدة بمعاول الفساد والتناقض حتى امتزجتمياه كورنيشها الجميل ببحيرات الصرف الصحي وأسلمت روعتهلفئران تتقافز بين صخور هذا الكورنيش، فئران تباغتك بعيون

---

(١) الفردوس اليباب،ص٩ .

(٢) الفردوس اليباب، ص٨.

صغيرة ملتمعة وفروة رمادية دكناء قبل أن تقفز من صخرة إلى صخرة[1].

الجمال الظاهري المقابل للقبح المتواري هو الدليل على ما نذهب إليه في شأن التماهي بين المكان والشخصية فكلا الجمالين مزيفان، جدة" مدينة للفئران والكلاب، وأنا التي خلتها للغيم والعصافير والبحر والنخل والأحبة"[2]، وصبا - هذه - لا ترى جسدها سوى تفاحة جميلة تدلت فنخرتها الديدان[3].

والذي يبرهن أكثر على هذا التماهي هو ما تضفيه الرواية على جدة من الأنسنة، بتحويل كينونة المكان الجامدة بطبيعتها وبعناصرها التي ألفها إلى كينونة مغايرة تبعث على شيء من الدهشة، وهي تقنية فنية سنلحظ لها لاحقاً حضوراً متطوراً في تقنيات الروائية السعودية بعد أن تجسدّت هنا، في مرحلة خطابها الوسط تجسداً خجولاً، إلا أنها في هذه الحيلة تحديداً تكتسب عمق دلالتها من تداخلها كمدينة مع الإنسانة صبا فتتحدا في كل شيء مع فروق بسيطة.

في الفردوس اليباب تتأنسن جدة بامتلاك المشاعر الإنسانية في شتى صورها فجدة المدينة المراوغة، الكاذبة، اللعوب، الأشد ذكاء وهي في مقام صبا الإنسانة، ليصبح هذا التحويل من كينونة الجماد إلى كينونة الإنسان تمويها لروحها المعذبة المحملة بذات السمات، فهي اللعوب التي دمرّت مستقبلها وأنوثتها بيدها، وهي الأقل ذكاء من جدة، جدة التي" لا تسلم مفاتيحها لأحد ما كاملة، عشاقها كثير وكلهم يحسب أنه يعرفها بيد أنه لا يعرف غير وجه واحد، لم يفتنه غير وجه واحد، أعطته جدة مفتاحها ثم تشاغلت عنه بالآخرين"[4]، ناهيك عن أن جدة الإنسان أشد فتنة من فتنة صبا، بل هي سيدة الغواية والمحترفة في مضمارها، فلا مانع لديها أن "تتعرى للبحر ذات مساء فإذا أقبل لملمت أبناءها إلا الأشقياء وتركت

---

(١) الفردوس اليباب، ص١٧ .
(٢) الفردوس اليباب، ص١٧ .
(٣) تخاطب أمها: "أنا تفاحة تدلت من غصنك لتنخرها الديدان" (انظر: الفردوس اليباب، ص٥٧)
(٤) الفردوس اليباب، ص٢٣ .

للبحر أن يغضب وأن يبكي وأن يلطم صخر الشاطيء لوعة واحتراقاً"[1].

وكما يتطور الإنسان في مراحله الزمنية هكذا جدة أيضا" غيّرت ملامحها وظلّت، تمددت شمالاً وجنوباً وظلّت، وفي كل مرة كانت تزيح طرفاً من قميصها - البحر - ويتبدى جسدها الطري المالح المخبوء تحت البحر"[2]، تماماً كما فعلت صبا حين كشفت لذلك الرجل النهم لمفاتنها وجسدها المخبوء، حتى بلغ بكارتها وهتك حرمتها، وقس على ذلك الكثير.

جدة في هذه الرواية تتحرك كشخصية لا كمكان وتوظف توظيفاً مغايراً لما نألفه في المكان كواقع: إن لها سلوكاً بشري الطابع، فهي تنام، تستيقظ، تتمدد، تبكي، تضحك، تغيب، تحضر، تتمكيج، ترتدي الأقنعة، تغوي، تغري، تستفز، تراوغ .. إلخ.

إنصافاً لهذه المرحلة نقول: إن أنسنة الأشياء حيلة فنية وضعت المرحلة الوسطى أسسها في خطاب الرواية النسائية السعودية وانطلقت في تجربتها كتقليد من تقاليدها السائدة، نقول هذا عودة للنتائج العامة التي أجرتها الدراسة خلال مسحها المبدئي لمراحل الرواية النسائية السعودية، فوقفت على استمرارية لآلية الأنسنة وكثافة حضورها لاحقا، وسوف نتأكد من تلك النتائج في مجريات الباب الثاني الخاص بدراسة مرحلة الخطاب الروائي الراهن.

ب - استثمار اللغة في تمويه الخطاب:

اللغة الروائية إحدى الآليات القادرة على لعب هذه الحيلة بجدارة متناهية، وبقدر كبير من الاحترافية، نظراً لانشغال القارىء بمفرداتها وتراكيبها وعباراتها لاسيما إذا ما تموضعت في واجهة السرد، فيصبح انشغاله بها في مقام السياج المنيع الذي يحول بينه وبين المعنى القريب المتداول، فتترك القارىء أسير شططها

(١) الفردوس اليباب، ص٢٣ .

(٢) الفردوس اليباب، ص٣٨.

ومنعرجاتها، وتستنفره لاستحضار جُل مرجعياته، وكافة خبراته أملا في فك رموزها وانغلاقها.

هكذا هي لغة **رجاء عالم** الروائية حين استحالت لغزاً وسداً منيعاً، ليس أمام القارئ العادي فحسب بل تمنّعت على القارئ المختص والناقد المتمرس، فـ **حسين المناصرة** بعد أن قرأ روايتها الأولى انتهى إلى حكم شديد الصرامة عبّر عن فحواه بقوله:

" لقد كانت هذه التجربة المملة في القراءة وغير الممتعة لتلك الرواية أحد الأسباب التي أغلقت باب قراءتي لرواياتها التي صدرت فيما بعد "[١]، وقد تقل حدّة هذا الحكم في رأي ناقد آخر، بيد أنها تعطي النتيجة ذاتها التي يقترحها الباحث حيالها، كرأي **لمياء باعشن** التي أقرّت بحاجتنا الماسة إلى " قواميس لفهم روايات **رجاء عالم** لكنها روايات تمنحنا التحدي، فعلى الرغم من صعوبتها، وضيقي بعوالمها في روايتها إلا أني أجد بها تحدياً "[٢]، وهذه اللذة المثيرة للتحدي ليست لدى **محمد العوين** سوى انحراف في أسلوبها، فـ" الإغراق في روايات **رجاء عالم** مقصود وغايته فنية تضيع فيه الشخصيات ويذهب بعذوبة السرد "[٣].

والواقع أن مثل هذه الأحكام لم تكن لتظهر لولا الخصوصية اللغوية التي امتازت بها روايات هذه الكاتبة،فوسمتها بسمة التمنع والتعالي على إمكانات المتلقين، بوصفها تعمّدت إحداث مثل هذا التحول في اللغة عن وظيفتها الأصل كناقلة للخطاب بإضافة وظيفة أخرى غايتها الالغاز، أو لنقل وظيفة مبتكرة هدفها

---

(١) حسين المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات، بيروت ـ دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٥٦.

(٢) طامي السميري، الرواية السعودية ـ حوارات وأسئلة وإشكالات، الدمام ـ دار الكفاح، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٥٨.

(٣) محمد عبدالله العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، بحث علمي يرصد الرؤية الاجتماعية عن المرأة بأطيافها المختلفة في القصة والرواية السعوديتين، الجزء الثاني، الرياض ـ مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٤٥٠ـ١٤٥١.

التمويه والمراوغة وغايتها الغموض كبديل عن التجلية والكشف.

ووظيفة الالغاز تلك مهمتها تعطيل إحدى وظائف اللغة بحسب الوظائف الست التي حددها **رومان جاكبسون** وبالتحديد الوظيفة الإفهامية المتمحورة "حول الآخر الذي يتلقى الخطاب، وبواسطتها تأخذ الرسالة قيمتها التداولية"[1]، وتوصف هذه الوظيفة بالحيوية والفاعلية نظير إسهامها في انجاز التواصل بين المرسل والمرسل إليه، عبر ما يفترض عليها القيام به من تأثير وإقناع وإمتاع وإثارة، وتلك مسائل وصمت لغة **رجاء عالم** بعدم القدرة على الإيفاء بها، لكونها تعمل على تعطيلها عن قصد ودراية، ولهذا تقترح الدراسة تفسيراً لهذا التعطيل المتقصد عن وعي من **عالم**، بعدّها له نوعاً من التأجيل في إبلاغ رسالة الخطاب والتشويش على وضوحها المفترض، وهو أيضا فن الفنون اللعبية التي اتجهت إليها الروائية السعودية ابتداء من مرحلتها هذه، حتى أنها أحدثت منعرجاً خلخل الثبات الماكن في مسارها، وجعله مساراً متغيراً، هدفه التجديد والتحديث والتجريب بالانسلاخ من لغة اليومي إلى لغة المتعالي.

ومع هذا لا يمكننا إفراغ لغتها المتعالية تلك من حمولاتها الأيديولوجية أو اعتبارها غفلاً من أسلحتها الموجهة لقضايا حساسة جداً، كقضية المرأة وقضية المساواة وقضية الانغلاق الاجتماعي وقضية الهيمنة الذكورية، فقط هي هكذا تريد إبلاغها ملغزة مشفرة، بل ومغرقة في عوالم الرمز والتخفي.

هذه الحالة لا تتناقض البتة مع معطيات المرحلة الموصوفة - في هذا البحث - بالتذبذب أو البحث المشوب بالقلق، وما تعكسه هذه الحالة من أثر على الذوات الكاتبة بجعلها رهن الكشف والنزوع إلى التجاوز على نحو ما سطّرته تجربتا **عالم والجهني** - على سبيل المثال لا الحصر - فلديهما " تجلٍ واضح لفقدان الذات الكاتبة ليقينها القديم من ناحية، وعجزها عن أن تكوّن الوعي المركزي المسيطر على

---

(١) اللغة والخطاب، مرجع سابق، ص٥٠.

النص من ناحية أخرى"(١)، وتشخيص هذه الحالة بعبارات وجيزة أمر لا يخرج عن كونه تناقضاً ذاتياً جاء كمعادل للبنية المتناقضة للواقع الحياتي الجديد الذي يصدر في إطاره.

الذي يمكننا استنتاجه مما سبق تفصيله نوجزه في حقائق ثلاث وسمت الكيفية التي تعاملت بها الروائية السعودية مع هذه الحيلة، ونمّت وعيها بفن الرواية وبفهم الخطاب ومدى تأثيره من خلالها، وهي:

الأولى: أن استخدام حيلة التمويه والمراوغة تأتي مؤشراً على إرهاصات أولى لقدرة الكاتبة السعودية على كتابة الرواية لا بوصفها جنساً أدبياً فقط، بل بوصفها الخطاب الأنثوي المعلن، وقد اتضح هذا الأمر من حرصها الشديد على انجاز جنس الرواية وخطابها بشيء من الحيطة عبر ما تختلقه وتبتكره من سواتر بينها وبين متلقيها، وهو أمر لا غرابة في تحققه في النصوص الساعية إلى الانفتاح، كونها تصدر عن وعي وتفترض من الطرف المتلقي الوعي ذاته.

الثانية: قدرة هذه الحيلةعلى استنهاض التلقي وتحفيزه وتركه متموقعاً" بمحض إرادته داخل هذه الشبكة من العلاقات التي لا تنفد، ليختار بنفسه أبعاد مقاربته، ونقاطه التوجيهية ومرجعيته الخاصة، ويتركه ينحو من تلقاء نفسه إلى أن يستعمل أكبر عدد ممكن من المرجعيات ومن المنظورات"(٢)، ولنا في تلقي منجز رجاءعالم مثالاً قاطعاً، خلفاً للتباين الكبير في المواقف النقدية والقراءية التي تلقفته، وحرصت على تبيان موقفها منه ومن مقولات خطابه.

الثالثة: لم تركن الروائية السعودية إلى الانفتاح على التأويل من مفهوم

(١) خيري الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، وقائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية العربية، دار الينابيع، ط١، ٢٠٠٨م، ص٤٧.

(٢) عبدالكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، بيروت- الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م، ص٥ .

التفكيكيـة أو الفكر البرجماتي المتأثر بهما، بحيث يتحول التأويل إلى أرض شاسعة لا حـدود لها ولا أبعاد، فتعطي كل اتجاهاتها على حدّ سواء النتيجة ذاتها ثم تنتهي إلى لا معنى أو لا حقيقة وإنما لاحظنا تَرقي الوعي في بعض النماذج الكتابية كـ ليلى الجهنيورجـاء عالم بوضعهن علامات علـى الطريق بوسعها توريط المؤول وتوجيهه إلى مـا هـو خاص بواقع الروائية، على اعتبار أن هذه الدوال متعارف عليها إلا أنها في الوقـت نفسه لا تمنح القـارىء فرصة لكشف المعنى واستجـلاء دلالته على نحو ميسر.

وأخـيرا نقـول: إن تنوع آليات التمويـه والمراوغة وجعل الخطـاب متمنعاً على متلقيه أسهم في فتح الأفق للروائية السعودية لتبتكر آلياتها الخاصة، ولتخلص لها أيضـا، ومن أبـرز الآليات ابتكاراً في خطاب هذه المرحلـة ما حجبت به **رجاء عالم** خطابها عبر حيلتي الأسطرة والتغريب وهو مدار حديثنا في الحيلة الثانية للمرحلة الوسطى.

ـ الحيلة الثانية ـ

أسطـرة الواقـع وتغـريبه[1]

يقول توماس مان Thomas Mann: " إن الأسطورة تمثل في تاريخ الإنسانية مرحلة بدائية مبكرة ولكنها تمثل في حياة الفرد المبدع مرحلة ناضجة متأخرة"[2]، والمـزج بين بدائية الأسطورة ونضج الكتابة والوعي بهـا هي الفكرة الأساسية التي تنبني منها فكرة الحيلة السردية التي نحن بصددها الآن، كحيلة ثانية تم رصدها في خطـاب مرحلة الوسـط، وملخصها توجه بعض روائياتها صـوب أسطرة الواقع المعيش وتغريب ما ألفناه فيه لغاية بعينها.

وإيضاحاً لهـذه الفكرة فإنّ حيلة الأسطرة والتغريب قوامها إخفاء الواقع وراء أقنعـة الأوهام المثاليـة أو غير المثالية، بأخذ مألوف الحيـاة إلى حالة من التغريب ومعيشها إلى شيء من التعجيب وخرق الواقعي فيها بما هو أسطوري، وهو إن أردنا التأكيد هتك حجب الزمني والآني والمباشر ليحل المحتمل والغامض بديلاً عنها.

حظـي مثل هذا التوجه بتتبع مـن الدارسين، فـ تودوروف ـ على سبيل المثال ـ يـرى أن " الحـدث الفوق طبيعي هـو في جوهره حامل لمعرفـة غريبة عن المعرفة المألوفـة المرتكـزة علـى بديهيات معينـة"[3]، فيصبـح الدخول إلى عـالم الغريب

---

(١) أول إشارة إلى هذه الوظيفة ـ وظيفة التغريب ـ نجدها لدى الناقد الروسي شلوفسكي، وقصد من التغريب النظـر إلى الأشيـاء برؤية جديدة، فالكاتـب عندما يحيل أحـداث قصته منظورة من زاويـة راو، فإنه يبديهـا في صـورة تكسر رتابة الواقع وتظهره بعيون غريبة .. فالـراوي يخرج الأشياء من كونها موجودة وجـوداً محايداً إلى كونها أشياء ذات دلالة، ويقطعها عـن سياقها الحياتي إلى سياق آخر فني" (انظر: الراوي والنص القصصي، عدد٧٥، مرجع سابق، ص٧٣).

(٢) المرجع السابق، ص٧٣ .

(٣) شعيـب حليفي، شعريـة الرواية الفانتاستيكيـة، بيروت ـ الـدار العربية للعلوم ناشـرون، ط١، ٢٠٠٩م، ص٣٢.

والمدهش أو الفانتازي مفارقة عنيفة للحياة الواقعية، وذلك أمر يتقصده الروائي ويسعى إليه، ويؤطرها ايلين بيسيير Ellen Bessiere في "وجود كاتب فانتاستيكي يتقصد تشييداً تناقضياً في المعنى، هذا التناقض محكوم عليه بالتسرب داخل النواة الواقعية وتفجيرها"(١)، وهذه الطريقة تتسق مع الخطاب إذا ما توجه إليها الكاتب واعياً ومدركاً ما لها من تأثير خدمة لخطابه أو تحصيناً له من الرقابة مثلاً.

وقد يقول آخر إن اتّباع مثل هذه الأساليب التغريبية . كتغليف الخطاب الروائي بالأسطرة مثلاً . نوع من الفوضى ولكنها الفوضى المنظمة، وهذا الرأي لـ **روجي كايوا**، أكد من خلاله " أن هذه الفوضى هي في الأساس خلق أدبي تم ترتيبه على تلك الشاكلة، والعنصر المهيمن بالتشويش على النظام الثابت هو عنصر مبرر وذو منطق أدبي صارم"(٢).

إذا ما جعلنا التفسيرات السابقة بمثابة الدوافع التي تأخذ بقلم الروائي إلى هذه الحالة المتماهية مع التعجيب أسطرةً وتغريباً، أو هي طرائق لتوظيف العجائبي في النص الروائي فلعلنا نتساءل عن سر عناية الروائية السعودية **رجاء عالم** به حتى بات سمة من سمات خطابها، فهل لرغبة التجريب والتنويع؟ أم هو خطاب فني يقدم رؤيته الخاصة للعالم ويرسمه بالتحولات والمسوخ؟ حين ينفتح على السجلات الشعبية والمتخيل بكافة مراجعه التاريخية والثقافية والدينية وغيرها، وحتى إن افترضنا أن هذه الكاتبة توخت شيئاً من التجريب بتفتيشها في خبايا العجائبي وطرائقه(٣)، فهذا . أيضاً . محرض لها على تقديم رؤية خاصة للعالم،

---

(١) المرجع السابق، ص٢٤.

(٢) شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص٣٧ ـ ٣٨ .

(٣) توجه رجاء عالم إلى التجريب في أدبها نتاج حركة الحداثة التي برزت" داخل المجتمع السعودي مع بداية الثمانينيات محيلة إلى الفكر الأدبي ذي السمات الفنية الجمالية غير المعتادة، والاهتمام باللغة والشكل والجمال، والبناء التجريبي، وهذا التحول في الكتابات أصبح مشاعاً، واُستخدم في جيل الكتاب الجدد رغبة بالتعاطي مع المفهوم الجديد الحداثة" (انظر: الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص٢٠٧).

إلا أنّ الأثبت لدينا أنها رائدة في إطلاق حيلة أسطرة الواقع وتغريبه في الرواية النسائية السعودية،على اعتبار أن روايات **طريق الحرير** و**مسرى يارقيب** و**سيدي وحدانه** حملت بذور هذا النسق مستفيدة من الأفق المفتوح الذي يتوفر عليه النص الروائي، بوصفه أتاح لكاتبه الانتساب لشكل روائي بعينه وأتاح له ـ أيضاً ـ حق التمرد عليه والتجديد فيه.

إن كان التجريب قد تجسد باقتدار في روايتها **٤ صفر** حين توجهت بشخصياتها توجهاً تجريبياً محضاً، فإن الرواية الثانية لـ **عالم** ـ وإن كانت في السياق التجريبي نفسه ـ وضعت في أجندتها أن تكون الأسطرة والتغريب حيلة سردية جديدة تنتهجها الروائية السعودية لتبعث رسائلها العامة والخاصة من خلالها، فـ **طريق الحرير** ١٩٩٥م ـ هي من بدأ الأسطرة وفتح لروايات **عالم** اللاحقة الأفق لتطويرها وتنويع طرائقها، وهو ما نلسمه ـ واقعاً ـ في روايتها **مسرى يا رقيب** ١٩٩٧م، وفي **سيدي وحدانه** ١٩٩٨م، ثم اتساع النطاق لنجدها حيلة حاضرة لدى روائيات أخريات وأبرزهن **ليلى الجهني** في **الفردوس اليباب**، وإن كان توظيفها لهذه الحيلة لا يتوازى مع توظيف **رجاء عالم** بأي حال من الأحوال، فلنا أن نعتبر رجاء أوفى روائيات جيلها لهذه الآلية بسبب جعلها من التغريب والأسطرة والتعجيب وما شاكلها من آليات مرتكزاً أساسياً لبناها السردية، وإكسابها حضوراً مكثفاً في تلافيف سرودها من جانب، وقوة دلالية من جانب آخر، وتوظيفا جمالياً من جانب ثالث، فهي إن تقصدتها للتجاوز والتجريب على مستوى البناء الفني فتتقصدها للتعويم والتعتيم على مستوى الخطاببخلقها اشتباك العلاقات في بنية هذا الخطاب بين عناصر الأدبي والديني والصوفي والفلسفي والاجتماعي والعقائدي والسياسي.

إن كسر تقليدية المنجز والخروج على نمطيته ـ كما فعلت هذه الكاتبة ـ تحقق ملموس لتحول بنيته مع إمكانية تحول متوقعة لخطابه، ويكفي أن خروج **رجاء عالم** عن المتبّع روائياً لفت النظر إلى قدرة الخطاب الروائي النسائي في السعودية على المنافسة والتأثير، وقابليته على تطوير أدواته.

نطلق هذا الحكم النقدي لأننا لسنا أن وعي **رجاء عالم** بما اقترفته رواياتها من أساليب قائمة على التعتيم والالغاز، ولأن حرصها هذا خلق ملمحاً متفرداً، وأطلق نقلة جديدة لخطاب الرواية النسائية السعودية دُشنت في خطاب مرحلته الوسطى، تلك النقلة التي سجلت قدرة فائقة لدى الروائية السعودية على مراوغة القارىء، وتضليل بوصلة فهمه المباشر رغم أنها لم تحيّد الواقع وتلغه، بل أبقت عليه وفي الوقت نفسه أخذته إلى عوالمها الخاصة ليبدو في ظاهره بعيداً عنه أو غير منشغل به، إلا أنّ حقيقة خطابه الضمني تقول عكس ذلك لما ترمي إليه من نقود مضمرة لمظاهر الحياة الاجتماعية من حولها.

صار هذا التداخل سبباً لبعض القراءات المتخصصة لمنتجها لتبني الرأي القائل بأن **رجاء عالم** لا قضية لها سوى الانشغال باللغة وبالتجريب فيها[1]، ولهذا فهي تشيد خطاباً آخراً" ينأى بنا عن قراءة الواقع، أو إحالته إلى ويظهر أيضا فيرتابته في حال نظرة جامدة منا له"[2] وقد تجلى هذا التداخل الفريد من نوعه بين الواقع واللاواقع في مشاهد عديدة" كأن تخرج من الطواف وتخرج من المكان المقدس إلى مكان آخر فيه الغناء وفيه التحليق إلى آفاق أخرى"[3].

تصعد الجانب السيّري في مواطن كثيرة من سردها ونمّ ذلك عن علاقة وطيدة بين رواياتها والأماكن المقدسة كـ مكة مثلاً، كما نلاحظ تناصات لا تنقطع مع الديني والمقدس والموروث الشعبي والأدبي وغيرها، وقد وجدنا أن مثل هذه التقاطعات مع الواقع المعيش هي أحد الشروط اللازمة لدى **تودوروف**، حيث يرى

---

(١) قال بهذا الرأي كثيرون، فـ خالد الرفاعي يقول إن رواياتها " بقيت رواية لغة لا تنهض إلا على اللغة، ولا تدل إلا على اللغة، ولا تشف إلا عن اللغة "(انظر: الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص٣٥٢)، ويعتبر محمد العوين الإغراق توجها مقصوداً لروايات عالم ولغاية فنية محددة فهو يعمل على تضييع الشخصيات، وهو يذهب بعذوبة السرد. انظر: (صورة المرأة في القصة السعودية، مرجع سابق، ص١٤٥٠-١٤٥١).

(٢) خطاب السرد، مرجع سابق، ص٣٥٢.

(٣) خطاب السرد، مرجع سابق، ص٣٥٢ .

أن "النص لابد أن يحمل القارىء على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية"[1]، ليصبح الغريب في مجمله. كما هو عند رجاء عالم. "عودة بما لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة إلى تجربة مسبقة موجودة سلفاً في الماضي"[2].

ولننظر في رواية طريق الحرير ومسرى يارقيب وسيدي وحدانه للتأكد مما ذهبنا إليه، تلقائيا سوف تتبدى لنا ـ بوضوح ـ المواءمة بين حكايات تقترب من الواقع بشدة وتنتهك حقائقه بالعجائبي واللامعقول والسحري والخرافي والأسطوري، مما يحفز على تحليل الخطاب بتتبع ما غاب واستتر، وتقصي ما تقنع، وإظهار ما تواطأ واختفى، على اعتبار أن "كل كلمة نستخدمها تفوح برائحة السياق أو مجموع السياقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدة وكثافة"[3]، وهذا لا يعني تقصدنا الاكتفاء بالتأويل أداة للكشف الغائر أو الغاطس في الخطاب، وإنما تتبع تلك العلائق والسنن المشتركة التي تضعها رجاء عالم في طريقنا، ولكأنها توحي برغبتها في تأكيد واقع محدد المعالم، تنوي الإخبار عنه إلاّ أنها تبدو حذرة كل الحذر، تماماً كما أشرنا فيما مضى في حيلة مراوغة وتمويه الخطاب.

سنطالع أولا لعبة أسطرة الفضاء، ولفظة فضاء تحل في مقام المكان، وليكن المكان المحلي نموذجا لإيضاح فكرة أسطرة الفضاء الروائي، ومنه مكة المكرمة ـ بوصفها الحيّز الديني المقدس ـ التي حاولت النأي بخطابها عن حساسيته، عن كل ما يثير الصدام من حوله، حتى كأنك في لحظة تلقيك هذا الخطاب تشعر بمكة الحقيقية ماثلة بين ناظريك، وفي ذات الوقت تتملص منك بفعل سحر الأسطرة والتغريب.

(١) مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٥٢.

(٢) المرجع السابق، ص٥٢.

(٣) تزيفيتان تودوروف، المبدأ الحواري في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، بغداد ـ الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٩٢م، ص٥٠.

ترتد مكة في إحدى روايات **رجاء عالم** إلى القبلي **مقة** أو **مقا**، ويرتد جبلها الشهير - **جبل الرحمة** الرابض بين جنباتها - ليصبح جبل الرخمة (بحرف الخاء)، وهي لعبة أسماء ملغزة، نظنها تقنية مساندة تأخذ بتلابيب الخطاب إلى المراوغة إمعاناً في التغريب، حتى باتت السمة المميزة لتجربة **رجاء** التي لم تتوانَ إحدى رواياتها في معرض إيضاحها للقارىء عن أن تقول له: " والآن اعتقد أنه يكفيك أن تخوض هذا القدر من الأسماء المتحابكة، حيث لعبة الأسماء لاحدّ لها هنا"[(1)].

هذا ما يحدث لاسم مكة من تحولات في هذه الحيلة ولكن علينا أن نقيس عليها كل متعلقات مكة المكان: حرمها، حمائمها، وديانها، سيولها، مقابرها، طرقاتها، أسواقها وهو انشطار أسطوري الطابع يفرغ مكة من دلائل واقعيتها أو يكاد، ويحقق هدفا مباشراً هو تخليص مكة المكان" من انتماءاته الواقعية التقليدية المألوفة وجرّه نحو اللا مألوف"[(2)]، لاسيما إذا ما علمنا بأن هوية المكان وذاكرته ما هي إلا ذاكرة للإنسان.

هذا بالضبط ما سعت الأخطبة الروائية العجائبية للهرب منه لتنافيه وسياستها الجانحة إلى شيء من اللا انتماء واللاهوية، ولتفهمه خطورة الكشف والمصارحة، فهاتان الخاصيتان لا تشكلان هاجساً ومرتكزاً بالنسبة له حتى وإن تقاطع الموقف مع الكاتبة بوصفها أنثى، أو تولدت لديها الرغبة في بسط قضيتها سرداً كأي امرأة تعيش في هذا المجتمع وتنتمي إليه، إلا إنها ارتهنت إلى الأسطورة أو شعرية الممكن كما يسميها **بول ريكور**، لنجدها قد أظهرت" بطلاتها على أنهن أساطير خرافية بدلاً من ظهورهن في أدوارهن الحقيقية كسائر النساء"[(3)]، وهو ما يمكننا عدّه التجسيد الفعلي لفكرة تحطيم صنم الخصوصية المحلية، والنهوض بما هو عام وإنساني مشترك، على أساس أن لجوء هذا الخطاب إلى الأسطرة،

---

(1) رجاء عالم، سيدي وحدانه، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط1، 1998م، ص45.

(2) الفنون والأساطير العربية في الرواية العربية، مرجع سابق،ص195.

(3) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق،ص 225.

وتحديداً في توجهه اليوتيوبي - لا الإيديولوجي - يحقق له شمولية واتساعاً لأنه" يفتح الوعي الإنساني على هدف تحريري مشترك بدلاً من أن يغلق في تدابير أمنية موروثة"[١]، وللتدليل على ذلك نورد الأمثلة التالية:

تقول: "كما مكة في أيام التشريق (البِركة) محاطة بأفلاك مؤنثة، إذ لا بقاء لذكرٍ هناك"[٢].

وهكذا بلغة طامحة فارهة تتجاوز اللغة التقليدية في الوصف، وتريد تغريب مألوف مكة أيام مشاعر الحج، وإن وقعت أحياناً في أسر الواقعي الظاهر الجلي فتنقله ألفناه وخبرناه، كنقلها وضع مكة أيام التشريق حيث تخلو تماماً من الذكور، وتصبح ملكاً للنساء فقط، وهي واقعة اجتماعية تعيشها مكة في هذا الموسم، ويسميها أهل مكة **الخليف**، و (**الخُليِّف**) وجود مؤنث بينما رجالات مكة يوقدون نهارات (منى) من لياليها، ساعين وراء أرزاق عام كامل.. (مِنى) تعرض كل أنواع البضائع والباعة، من أول الماء لآخر سبح الكهرمان المختزنة لنيران القطط البرية، عيون تشعل ليالي الحج وحجابها.."[٣]، فهذا رصد دقيق لوقائع طقس تعيشه مكة كل عام في موسم الحج يسمى (**القيس**).

والقيس طقس تقوم فيه النسوة المكيّات بحراسة حاراتهن بارتدائهن ملابس الرجال وتجمعاتهن البريئة في البساتين من أجل الرقص والبهجة، وقد سعت **عالم** لتغريب هذا الطقس بتسميتها له العادة السرية للمكيّات عند" انصراف الرجال للحج والتجارة في **منى وعرفات**، تجتمع عصبتهن للتسلل خلسة إلى حرم هذا الصنم في ثياب الرجال والوحش وتَحَيّن متع خدمته"[٤].

---

(١) ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م، ص١٠٧.

(٢) رجاء عالم، طريق الحرير، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥م، ص ٣٢.

(٣) طريق الحرير، ص٣٢.

(٤) طريق الحرير، ص٣٣.

تماماً كالتوجه الذي اتخذه بعض الكتاب العالميين كالروائي الكولومبي غابريل غارسيا ماركيز Gabril Garcia Marquez، أو نجده لدى بعض الكتاب العرب كـ عبد الرحمن منيف نلقى توجه رجاء عالم، ونعني صنع الأسطورة بالاتكاء على معين الواقع وهو ما تفعله رجاء عالم حين ألفت بُناها الحكائية من مداد الواقع ومن معين الحياة إلى حد التماس مع سيرتها الذاتية الخاصة، حد التصريح بكنيتها الخاصة" في غير موضع وتتحدث عن جذورها، ومن أين أتى أهلها ـ أهل الأب ـ وأثر ذلك في حياتهم"[1]، فما الذي يدفعها إذن إلى هذا الالغاز والتعتيم والتعمية والرغبة في التميز عبر أساليب الأسطرة والتغريب لكل ما هو مرجعي ومألوف، ولهذا الكم الهائل الذي رصدناه من أسماء وأماكن وطقوس وعادات ولهجات؟

رأي **عبدالله الغذامي** لا يخرج عن أن ذلك كله في تجربة **عالم** "فتحَ أفق تأنيث الذاكرة"[2]، ولا يخرج عند **محمد العباس** عن "نص المتاهة والطيات والتعرجات"[3]، وفي تقدير ثالث "حالة فوضى تخلقها **رجاء عالم** ضد الوعي السردي السائد"[4]، وتجريباً ـ عند **سالمة الموشي** ـ "لا يتوخى خطاباً أو مشروعاً أو هدفاً، إذ هو حكي للمحكي يقتات شرعية حضوره من معطيات الخرافة التراثي والقبلي"[5]، وهو "أسلوب يكسر المألوف في الكتابة ويقود إلى التشظي وتفتت الدلالة أكثر مما يقود إلى غير ذلك"[6]، بحسب رأي **أحمد جاسم الحسين**.

التفسير الذي تأخذ به الدراسة يلتقي مع ما استعرضناه من آراء سابقة ولكنه يؤكد على أن **رجاء عالم** تقدم لعبة حيلية تخييلية في السرد عطفاً على ما أمعنت في صنعه من أساليب الغرابة، لتضعنا أمام تصورين مختلفين لتقدير معاني النص:

---

(١) الفنون والأساطير في الرواية العربية، مرجع سابق، ص١٩٢ .

(٢) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٥٢ .

(٣) المرجع السابق، ص١١٨.

(٤) الرواية السعودية، مرجع سابق ، ص١٧٢ .

(٥) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص١٠٦ .

(٦) الفنون والأساطير في الرواية العربية، مرجع سابق، ص١٩٠ .

يمتح الأول من عالم الوقائع اليومية الفعلي الموصوف بالقار والثابت، ويقابله عالم مستعار هو عالم من الخيال يدرج كبديل ولكنه يبقى "ضمن منطقية تمثيل الواقع ومتقاطع معه، فالكاتبة تسبك ملامح الخيال بصيغة سرد رمزية وحسية في الوقت نفسه وتقابل الخطابين لتضفي صفة العقلانية على اللاعقلانية"(١).

للتأكيد نجد أن سيدي وحدانه وهي المرشحة لتمثيل السيرة الذاتية للكاتبة، والمرشحة - أيضا - لأن تكون سيرة للمكان المقدس - مكة المكرمة - برغم حساسية وخطورة التماس روائيا مع قداسة هذا المكان تحديداً، فقد منحته هذا البعد العجائبي الطابع، ومنحته أشكالاً وصنوفاً متعددة تاركة لهذا المكون العنان كي يتشكل في نصها كيفما يشاء، مثل خرق القداسة بتوظيف المعتقدات الشعبية والأسطورية والخزعبلات الخارجة عن حدود المنطق والعقلانية، أو بحسب تعبير الكاتبة نفسه "التفاهات التي تقود لأصل وحبكة وجانٍ أو لا تقود"(٢).

ويعد هذا - في منظورنا - تمادياً كبيراً في تشكيل حيلة الأسطرة، كونه ينبع من حرص شديد على تعويم عناصر النص في جانب، وجعل أحداثه أكثر لفتاً للانتباه في جانب آخر، لنجدها تصف ما تسرده من حكاية في عبارتها التالية:

"هذه حكاية ألف حيلة وحيلة للإفلات من التعب والشقاء .. فيها الكلمة فوق يد السياف"(٣).

هذه السيرة المكية على نحو ما بدت عليه في سيدي وحدانه تُجر جراً نحو اللامألوف، وتُنتزعُ انتزاعاً من انتماءاتها الواقعية التقليدية المألوفة، وخروجاً من هذا الحرج غلفت الساردة حكايتها - التي هي حكاية وسيرة جدّتها المدعوة جَمُّو

---

(١) مجلة الراوي، لمياء باعشن، فلسفة الانفتاح والتعايش النصي في سيدي وحدانه، عدد١٩، جدة - نادي جدة الأدبي، رمضان ١٣٢٩هـ سبتمبر٢٠٠٨م، ص١٨٤.

(٢) سيدي وحدانه، ص١٠.

(٣) سيدي وحدانه، ص٨٦.

بخرافة معروفة ومألوفة في قصصنا الشعبي هي خرافة **حسن الصائغ البصري**، والسؤال ما وسيلتها للخروج من حرج تناول الواقعي جداً في سيرة جدتها أو سيرتها أو سيرة أسرتها عبر هذه الحكاية الشعبية المألوفة؟

نحسب أن الجواب في قوة التناص والجدل الدائرين بين حكاية **حسن الصائغ البصري** وحكاية جمو، حتى إننا نستشعر رغبتها في القول: هذه السيرة إن أردنا لها كشفاً وتجسداً فلابد لها من مرآة خرافية[1]، تمنح ما لا جسد له جسداً وربما بألف رأس، لكل رأس ألف عين ولسان مفهوم لنواطق الأرض وصوامتها[2].

هكذا تختار حكاية **حسن الصائغ البصري** من كتاب الخرافات **ألف ليلة وليلة** وتحديداً من الليلة الخامسة والثلاثين بعد السبعمائة[3] وهو ما يقودنا إلى أحد أمرين: أنها تريد أن توجد مبررها الخاص لكل ما نتوقع وروده في سردها اللاحق من أمور خارجة عن المنطقية والمعقولية على اعتبار أن حكاية الجدة - جمو - لا يمكن فك سرّها إلا من خلال مرآة خرافية كمرآة **حسن البصري** ذات البنية المرنة والمألوفة لدى القارىء من خلال الترويج المسبق لها عبر كتاب **ألف ليلة وليلة**.

نعم إن **حسن البصري** في تصورها صورة مصغرة لكتاب **الليالي**، هو يتحول من صيغته المفردة للخرافة إلى صيغته الجمعية المتمثلة في خرافات هذا الكتاب بعمومه، وعليه بات القارىء مهيئاً لتصديق جُل ما في حوادث روايتها من غرائب وعجائب بدعوى أنها تستمد مرجعيتها من خرافات الشعوب، وكذلك تفعل **سيدي وحدانه**.

---

(١) يرد في الرواية على سبيل المثال لا الحصر قولها " بعثت بفضولك يا حسن البصري تنبش المزيد من سر جمو وميا جان الذي دفن في حياتهما فلم يلتقط أنفاسه قط" رجاء عالم، (سيدي وحدانه، ص٥٧). ويرد أيضا " مهلك يا صائغ، بخورك ورسلك، تريد أن تبتر للحكاية ذنبها وتقصرها على التلخيص! إن شئت أن تختم ما كان من جمو فلا تعجب إن قاومتك الحكاية، وربما لجأت للتطويل والمماطلة.. " (سيدي وحدانه، ص١٧٩).

(٢) سيدي وحدانه، ص٩.

(٣) انظر: ألف ليلة وليلة، الجزء الثالث، بيروت - دار ومكتبة الهلال، د.ط، ١٩٩٩م، ص٤٢٣.

أمـا **الأمر الثاني** فيأتي متجاوزاً الأول علـى اعتبار من تبريره لتلك الحوارية الطاغية على سطح النص بين الساردة وبين **حسـن البصـري** بأنها حوارية ارتقت لتمثـل التجاذب الحقيقي بين كاتب وناقديجري بينهما الحوار التالي: " تطالبني يا بصـري بحبكة ثم تترك للفضـول أن يجرفك بعيداً، أو هـو تجاذبحوارييستعيـد ثنائية **شهريار** و**شهرزاد** حين تحكي وتحكي ومازال **شهريار** طالباً المزيد "[1].

وسـيرة جمو هذه تتصل اتصـالاً مباشراً بسيرة مكة المـكان، إلا أن السيرتين يروغـان كمـا يـروغ الثعلب، فلا نـكاد نتمكن من القبض على حقيقـة إلا وتتوه في ثنايـا التغريب والالغـاز والعتمة،فهويـة مكة المكرمـة تشبهها **رجاء عـالم** بالبقعة الفسيفسائيـة المتبدلة بين بشر سود وصفر وحمر وسمـر وبيض، لتتأسس غرائبية هـذا المـكان من قدرتـه الخارقة علـى تأليف هـذه الاختلافات العرقيـة في صيغة مجتمعيـة موحدة، ولا أغرب من ذلك سوى تفسيرها لهـذا المزيج البشري المتآلف كنتيجـة طبيعية للطاقـات الروحية التي يبثهـا الحرم المكي في نفوس النـاس على اختـلاف ألوانهم ومشاربهـم، فقد" عرفوا عشقاً للبيت لم يـترك لهم من درب ولا سبيـل إلا إليه .. يتآخون والحجـر الأسود ثـم يغرقون في شربة حيّة من الدلاء التي لم تـزل حـارة من طلعتها من فوهة البئر المقدسة، بعـد ذاك الطقس كانت القلوب تتجنح وتخلِ الهموم وراءها وتطير "[2].

وإمعانـاً في غرائبيـة هوية مكة تقـر الكاتبة بأسبـاب تشكل هـذه الفسيفساء البشرية، مبتعـدة عن السبب الحقيقي وهو توافد النـاس من أقطار الدنيا على هذه المدينة المقدسة بدافع زيارة بيتها الحرام فهي ترى أن سمار السمر في مكة جاء من امتزاجهـم بطبيعـة مدينتهم على اعتبار أن" كل جبـال مكة محروقة من براكينها

---

(١) سيدي وحدانه، ص٢٤ .

(٢) سيدي وحدانه، ص١٩ .

القديمة"[1] وبهذا يتعمق مفهوم الحيلة حين تهرب **عالم** من ردود الأفعال تجاه هذا التمييز بهذا الحل الغريب العجيب.

خذ تفسيرها الغريب لرجل من بخارى يفترض أن يكون أبيض اللون إلا أنه أصبح الأسود الوحيد في مكة، وقد لا يكون هذا الأمر بغرابة التفسير نفسه الذي وضعته الرواية لسواد هذا الرجل البخاري، فقد قيل إن "أبوه من بخارى وأمه قارات السواد السفلية تحت عوالمنا"[2]، أما البشرة البيضاء فلها تفسيرها اللاواقعي كأن يكون بياض البشرة" معجون من مياه سرية وبخلاصة بياض وسواد قبيلة اندثرت"[3]، والاندثار أو اختفاء السر وغموضه ما هو إلا جزء من الإمكانية الدلالية الشاسعة التي تضفيها الأساطير على تفسيراتها، وهو حل مقبول يعطي لهذه الحيلة قيمة في ذاتها، فما أيسر وأسهل وأبسط من أن تقول لك الأسطورة: إن السبب في حدوث أمر ما سبب لفه الغموض أو لغز لا حلّ له.

بين غياب التفسير وحضوره خيط رفيع لدى رجاء **عالم** كالتفاسير التي تضعها لثيم الواقع الاجتماعي اليومي لهذا المكان الآسر، فلكل ثيمة من ثيمه أسطورته الخاصة، دفعا لمسألة تعجيب بيئته حتى امتزج الملائكة بالبشر في تكوينه الديموغرافي، يعيشون فيه سواء بسواء على حد ادعاء خطاب يتفلت من الواقع الملموس باتجاه الأسطرة، في ظل يقينية ساكنيها بهذه الحقيقة، حتى أن الأمهات يجنبن بناتهن غسل أي ثياب في يوم الجمعة حتى لا تتنجس الملائكة، أوتزل بمياه الغسل وقت هبوطها لصلاة الجمعة.

من تجليات هذا الامتزاج الديموغرافي العجيب أن سكان مكة البشريين صاروا متقبلين فكرة وجود كائنات أخرى يشاركونهم المكان، وكأن الشخصية المكية اكتسبت قدرة على التعايش بل والتفاعل مع هذه الكائنات العجائبية كأن ترصد

(١) سيدي وحدانه، ص١٢٨ .

(٢) طريق الحرير، ص٣٨ .

(٣) طريق الحرير، ص١٦٨.

جمو" دخول كائنات غير مرئية للمجالس تعرف وجودها من غمزة لنور الفانوس أو طرقة خافتة بين خشب السحارات القديمة والمؤهلة للرؤيا"(١).

وما هذا إلا لتقريب التصور البعيد والذي سعت الروائية **عالم** للوصول إليه عبر تقنية تراكم الصور الأسطورية وتلاحقها، وجعلها في المتناول، حتى أن جن وملائكة مكة باتوا مضطرين للتعامل مع المكيين بكل أدب واحترام فهم" يستأذنون للدخول"(٢)، بل هم يتمثلون " في المكان بلمحة بصر، لكأنها تطلع من رؤوسنا، لكأن لها مساكن فينا، ما نفتح حتى تنبثق أجنحة الملائكة خارجة"(٣).

بمثل هذا تتلاعب حيلة الأسطرة على ما خبرته وألفته الكاتبة من ثيم مكة المكرمة، فتحملها كل ما تبتغيه من رسائل، فهل يغيب عن ذاكرة الوعي الجمعي في مكة تلك العلاقة الوطيدة بين مكة والسيول؟ أو ما أحدثته من كوارث وضحايا على مر السنين! إذاً لا يمكن أن تغفل **رجاء عالم** وهي بصدد سيرة هذا المكان مكوناً أساسياً من مكوناته، ولكن يبقى المعول على طريقة الاستحضار وكيفية التوظيف! فالسيول ظاهرة طبيعية معروفة ولكنها تأتي وفق هذا المنطق العجائبي بآلية مختلفة حين تجتاح مكة المكرمة" فمكة لم يعبرها سيل من السيول إلا وظهر يمتطيه سيدي وحدانه، يعبر أزقتها جنباً إلى جنب مع الغرقى"(٤)، وذات مرة" شوهد سيدي وحدانه يركب قطعان البياض ويسوقها بعزائم يا (حي) حتى غاب كأن لم يكن، وغيبت سموم وشمس مكة آخر ذيول ديوانه"(٥).

ويتكرس هذا التوظيف الحيلي للسيل حين نتعرف علاقته الوثيقة بمولد سلمى، الجدة التي" ولدت في أذيال سيل إبراهيم الكبير، والذي ذهب بأمها وأبناء

---

(١) سيدي وحدانه، ص٨٢.
(٢) سيدي وحدانه، ص٨٢ .
(٣) سيدي وحدانه، ص٨٢ .
(٤) سيدي وحدانه، ص١٥٥.
(٥) سيدي وحدانه، ص١٠٧.

عمومتهـا، وحاضت عام سيل الوديان الثلاثة والذي ذهـب بأبيها ودخل بها العالم مـن عباءة سيل قيل حفيد العرم"(١)، فـ سلمى هذه ككل سكان مكة لهم مع سيولها حكايـة، فهـي إن كانت ولدت معه وحاضت معه فهو لم يتركها يوم زفافها حين قدم "خلف موكب عرسها، وقف على قيد خطوة من مدخل مكة، وشهد العرس، وغازلته المزامير، واشتبكت العصي والطبول"(٢).

فلمـاذا كل هذه الصـور لسيل لا يبارح روايات **عالم**؟ أليست أقرب دلالاته خلق بُعد آخر للشخصية المكية وأسباب تشكلها، وخلق هوية خاصة بها تتناسب مع ما يحمله المكان من ثـراء ديني واجتماعي وجغرافي وتاريخي، امتزج ليجعل للسيل أسطـورة، وللجبل أسطورة، وللطقس أسطـورة وأيضا للموت أسطورة كما سنلحظ في الفقرة التالية التي تشكل فيها الموت تشكلا مكيا خاصا.

نعـم ، فالموت على أرض مكة مختلف عن الموت في المدن الأخرى، الموت في مكة متواطـىء مع النسوة ضد الرجال، وغالباً" ما نجحـت المكيات في التعمير وإرسال الرجال مبكرة للمعلاة/مقبرة المكيين،فالموت يا **حسن البصري** كان متواطئاً بعض الشـيء مع الإناث، فغالباً مـا تعيق الأرملة من لوعة الفـراق لتدرك تلك الحقيقة، حيث الموت لا يقبض اللوعة أكثر مما يقتضيه خلع سلطان وتنصيب آخر"(٣).

وهكـذا أيضـا جثامين الموتى التـي تسير في جنائـز مهيبة تمخـر شعاع مكة" كسيـل لا يكاد أحد يجـرؤ على قطعه حتى لا يجرفه الموت المحمول"(٤)، وجنازة ابن الشريـف تشهد على هذه الهيبـة والأبهة:لأنها كانت " قد دخلت مكة ضحى الأمس قادمـة من رابغ، في موكب انكسفت له كل مواكـب الأعراس، تتبعها خمسون راحلة

---

(١) طريق الحرير، ص٩٧.

(٢) طريق الحرير، ص٩٧.

(٣) سيدي وحدانه، ص٤٦-٤٧.

(٤) سيدي وحدانه، ص١٤٢.

منكسة الرؤوس، مُسرجة بشراشيب الفضة والودع والمنح لا تُمتطى ظهورها"[1]، وبهذا نلحظ تحول الجنائز من مألوفيتها المعروفة بها في كل بقاع الأرض إلى حالة من الإدهاش والغرابة لدى هذه الحيلة، فانظر كيف صوّرت المشهد الجنائزي السابق:

"حين رَفعت عيني للجثمان لمحت هيئة طائر أخفر عملاق، ويطير نحو جبل الرحمة، مخالفاً غاية المشيعين القاصدين دخول المعلاة لدفن الشريف بجوار قبة جده الأكبر .. ولحقت بالطير الأخضر طيلسانات العلماء المدفونين، وروايات الحديث الفواطم ممن لم تأكل أجسادهم الأرض، موتى فاتنون واكبوا الطير حتى غيران الرحمة .. ولم يظهر على المشيعين أحساسهم بإفلات الجنازة خارج حدود المعلاة وحوطاتها الشريفة"[2].

هل تحد قداسة مكة ونسقها الطاغي الحضور من حرية السارد ومن خيالاته كما يقول أحد الدارسين في تفسيره لهذا المنطق؟، وهل لنا أن نتفق معه في وجهة نظره من أن هذه القداسة التي تفرضها مكة استحضرت من قبل **رجاء عالم** عن قصد، وباستحضارها لها تتمكن من الدخول مع المكان في محاورة قد تصل حدّ التمرد عليه، فتأتي بالسيول وبالأولياء الصالحين وبالموت، وتغلف ذلك كله بغطاء عجائبي يجمع بين" الاعتراف بالنسق المسيطر، والاعتراف بأنساق أخرى قادرة على خرق قوانينه"[3]، وهي في واقع الحال مشهديه باحثة عن صورة لا مألوفة تخترق المألوف وتحيّده عن واقعيته من خلال آلية قوامها تحريك الجمادات والحيوانات في مكة لتصبح شريكاً استراتيجياً في صنع الحدث وتكوينه.

هي حيل تتقصد إغلاق منافذ ولوج النص على المتلقي وإغراقه بحجب وسواتر

---

(١) سيدي وحدانه، ص١٤٢.

(٢) سيدي وحدانه، ص١٤٣ .

(٣) مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، لؤي خليل، " المقدس والمخيال الروائي"، دمشق، المجلد ٢٤ ـ العدد الأول والثاني ـ ٢٠٠٨م، ص٢١.

ووسائل تخف ليغتدي غريباً غير مرغوب فيه، ومحاطاً بالأسرار ولكأنه داخل عالم مغلق مشحون بالدلالات المضمرة والمعاني الخفية، والذي يزيد في غرابته جنوحه إلى تأجيج البعد العجائبي، بغية عمل خلط قصدي للأحداث في الذاكرة وبوعي خارجي هو وعي المؤلف الروائي، .. وبذات التماهي القصدي يسميها المؤلف خرافات حتى يبرر بعدها الأسطوري، وهو رأي يقول به **محمد معتصم**(١)، ومن هذه الرؤى العديدة سننتهي لوضع موجز نقدي للغايات الباعثة على حيلة الأسطرة:

أ. تفريغ المعنى وتشتيته:

يكون التفريغ والتشتيت عبر آلية التأويل، بحيث تعمل هذه الحيلة على فتح منافذ التأويلات على مصراعيها لكل ثيم النص ومقولاته، وهو ما يشتت معنى الخطاب ويبتعد به عن المباشرة والوضوح "فالتأويل غير محدود، وإنّ محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة سيؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لاحصر لها"(٢)، وهو ما تبتغيه حيلة الأسطرة والتغريب ولهذا لوحظ كيف أسست **رجاء عالم** خطابها في سيدي وحدانه على الفيض الأسطوري النابع من أسطورة **هرمس**"، وهو كائن متحول يتبدل على كل هيئة متجسداً في أشكال طارئة، وماهيات لا زمانية متحفزاً للتغيير والترحال.."(٣)، فبوسعنا القول: إنها أسطورة تتسق في معناها مع ما تترسمه **رجاء عالم** في حيلة الأسطرة سرداً على اعتبار من أن" السر النهائي في الطقوس الأسطورية الهرمسية يكمن في أن كل شيء يخفي سراً"(٤)، أو كقولها" أترانا نخترع الحجب وكشفها لنستريح للخواتم المخفية عنا"(٥).

---

(١) محمد معتصم، النص السردي العربي الصيغ والمقومات، الدار البيضاء ـ المدارس شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤م، ص٦٠.

(٢) التأويل بين السيميائية والتفكيكية، مرجع سابق، ص٢٣.

(٣) فلسفة الانفتاح والتعايش النصي في سيدي وحدانه"، مرجع سابق، ص١٩١.

(٤) سيدي وحدانه، ص٢١٢ .

(٥) التأويل بين السيميائية والتفكيكية، مرجع سابق، ص٢٤ .

ب. تقصي السر الغامض للوجود:

" كل شيء، سواء كان أرضياً أو سماوياً يخفي داخله سراً، وكلما تم الكشف عن سر فإن هذا السر سيحيل إلى سر آخر ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي"[1] للوجود، قد لا نتمكن من بلوغه إلا هذه الحيلة تساعدنا للتحايل عليه، لاسيما إذا ما طرح الإنسان على ذاته أسئلةً وجودية مقلقة، فيهرب من ثقلها على نفسه بمثل هذا الحل، كأن تجعل **رجاء عالم** لكل عناصر الحياة أسراراً وتواصل الرحلة عبر فك رموز هذه الأسرار، لتحيلها اللحظة التي تتمنع عليها وتستعصي إلى فكرة اللغز الوجودي اللانهائي.

ج. غواية عنصري الأسطرة والتغريب:

في ظل عجز السرد الواقعي عن التعبير عن مقولات متفرعة في ايحاءتها وكثافتها ولا معقوليتها تتنامى الرغبة في الإفادة من طاقات الأسطرة والتغريب بغوايتها وجاذبيتها اللامحدودة "لأن سرد الغرابة كما يقول **كرزفسكي**. يُنجز كمجازفة لبنيات استدلالية تحمل التناقض والشعور بالغريب غير القابل للقبض، وهو ما يصطلح عليه **تودوروف** بالحيرة والدهشة، أو ما نسميه بسردية العجيب"[2]، وعلى المنوال نفسه يؤكد **روجي كايوا** بأن "غياب عنصر الفوق طبيعي يعني غياب الشيء المولد للحيرة والاندهاش"[3].

أما الأثر الأكثر خطورة في استحضار النص الأسطوري فيبدو ظاهراً في تأكيده ذات الراوي، لحظة تدخلها السافر في السرد، فحشد هذه الصور الأسطورية لا يعد أمراً اعتباطياً وإنما يحمل في طياته ما يحدد موقفاً ذاتياً لا يقل أهمية عن الموقف الذي نستخلصه من الخطاب الوجداني أو الخطاب المستند إلى مرجعية ثقافية محددة[4].

---

(١) المرجع السابق، مرجع سابق، ص٣٤.

(٢) شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص١٨.

(٣) المرجع السابق، ص٣٧.

(٤) روايات عبد الرحمن منيف، مرجع سابق،ص٧٤.

د ـ تلغيم الحقيقة وتفخيخ الخطاب:

إن تقصد نشر المزيد من الألغام في حقل القراءة هدف مباشر يندرج ضمن قائمة أهداف حيلة الأسطرة والتغريب للواقع المعيش " بمزجه العنيف للواقعي بغير الواقعي وتركيب احتمالين خارجيين، الأول عقلي والآخر لا عقلي بمعنى استثمارها ما هو علمي وما هو ميثيولوجي "[1]، وانتهاؤهما إلى صدام يهز الحقيقة ويضع المخيلة في حالة انشغال بملاحقة المعنى نتيجة هذا التلغيم والتفخيخ، وهو في غالب الظن مسار جديد لخطاب متحرر من قيود الواقع، تحول إليه الخطاب الوسط كونه انسلخ من المعنى العام المبتذل، وتبرأ من الدلالة القاموسية الثابتة، وهو ما ستقاربه الدراسة في المبحث الثالث المعني بتوجهات خطاب مرحلة الوسط، أما هنا فيمكننا الإفادة من فكرة التعمية والتدليس التي اعتادتها النصوص الاشهارية تحديداً، فبها تسعى لبلوغ درجة من الإقناع في توجهها الاشهاري، نفسرها بأنها "إيهام شخص ما بصحة مقولات أو أقوال .. ويؤدي الاعتقاد بصحة هذه المقولات إلى اتخاذ مواقف معينة من الأشياء والأشخاص وأساليب السلوك على حد رأي هانز هيرنجر HansHeringer [2]، ولا شك أن شحذ اللغة كما ـ فعلت رجاء عالم ـ

قادرة "على خلق حالة استلاب لمخيال المتلقي، حتى يتمكن من الاحتفاظ بتلك البنية اللسانية في ذاكرته إلى غاية تحقق مبتغى الرسالة"[3]، وهو ـ بالتأكيد ـ ما تبحث هذه الحيلة عن تحقيقه.

أما دورهما الاستثنائي في مروي الخطاب فهو ما يشير إلى " نقمة حادة ونزوع إلى هدم الأسس التي أنبنى عليها الواقع من أجل تغييرها"[4]، ولنسمه ذلك الرفض المقنّع بالأسطورة الباحث عن احتجاج مهادن أبعد ما يبتغي الوصول إليه أن يضع كل شيء محل تساؤل وإعادة نظر.

---

(١) شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص٨.
(٢) محمد خاين، النص الإشهاري، إربد ـ عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٠م، ص ١٤٣.
(٣) النص الإشهاري، مرجع سابق، ص١٤٣.
(٤) روايات عبد الرحمن منيف، مرجع سابق، ص٤١٤.

المبحث الثالث

توجهات خطاب المرحلة الثانية

(خطاب البحث والتجاوز)

التوجه الأول

الخطاب النسوي

التوجه الثاني

الخطاب التجريبي



ـ التوجه الأول ـ

الخطاب النسوي

يتردد أن "المرأة تهوى التفاصيل الدقيقة، وحياتها شبكة من التفاصيل المتلاحقة المتناثرة المتكومة في جهة ما، الخالية في جهة أخرى مثل قطعة عريضة من (الدانتيلا) بعروقها وورودها وخيوطها المتشابكة المعقدة...، يهوى الرجال الكتابة عنها أكثر من فهمها"(١).

في العبارة السابقة والمباشرة في خطابها تشير أنثى الفردوس اليباب إلى تفاصيل جنسها المخبوءة وهو ما يستدعي السؤال عن فحوى تلك التفاصيل؟، ومدى ارتهانها بخطاب الرواية في ظل تقاعس الرجل ـ بحسب تعبيرها ـ عن محاولة فهم تلك التفاصيل وإلحاحه ـ في الوقت نفسه ـ على الكتابة عنها؟، ثم هل سعت هي في روايتها النسائية لمقارعة الرجل في الكتابة عن جنسها وقضاياه؟.

من حيث المبدأ فإن أي كتابة تتوجه صوب قضايا المرأة الخاصة وتعتني عناية مباشرة بطرحها، وترمي إلى مناصرة المرأة وتحرير إرادتها وإعلان حق مساواتها بالرجل، وليس رفضه أو التعالي عليه، سواء صدرت هذه المطالبات من قبل الرجل أو المرأة فهي تنضوي تحت إطار ما سمي بـ النّسوية.

النسوية التي تعني "الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة ـ لأي سبب سوى كونها امرأة ـ في المجتمع الذي ينظم شؤونه ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته، وفي ظل هذا النموذج الأبوي تصبح المرأة هي كل مالا يميز الرجل، أو كل مالا يرضاه لنفسه، فالرجل يتسم بالقوة والمرأة بالضعف، والرجل بالعقلانية والمرأة بالعاطفة، والرجل بالفعل والمرأة بالسلبية وهلم جرا... ذلك المنظور يقرن

---

(١) الفردوس اليباب، ص٧٤.

المرأة في كل مكان بالسلبية وينكر عليها الحق في دخول الحياة العامة، وفي القيام بدور في الميادين الثقافية على قدم المساواة مع الرجل، ومن هنا يمكن القول بأن النسوية هي حركة تعمل على تغيير هذه الأوضاع لتحقق تلك المساواة الغائبة"(١).

يجيء ترشيح هذه المرحلة لتكون حاملة لواء توجه الخطاب الروائي النسائي السعودي صوب النسوية من خلال دلائل تمت معاينتها وسوف يتم إيضاحها لاحقاً، علماً بأن أكثر من دراسة توصلت إلى نتائج شبيهة، فـ **سمر روحي الفيصل** يرى أن الكوكبة من الروائيات الخليجيات اللاتي جئن بعد **سميرة خاشقجي** لم يقدمن خطاباً نسوياً مغايراً في بنيته لما قدمته هذه الرائدة" فرواياتهن في الغالب الأعم يحكمها الرجال وتدور حول قضاياهم وليست خالصة لقضية المرأة"(٢).

تترسم الروائية السعودية في مرحلة الوسط طريق هذه الحركة الباحثة عن التغيير، وتصطفي لإحداثها القضايا المثيرة للجدل، كقضية الكتابة بوصفها حقا من حقوقها المستلبة، وقد تعين عليها لاستعادة هذا الحق العمل على تحريرها من هيمنة الذكور، كأن تتمرد على تبعيتها للغة الذكورية، وتتطلع إلى صنع مسار جديد، يتخذ من نسويتها طابعاً خاصاً له في لغته وقضاياه ورؤية خطابه.

بإسهامها في إحداث مثل هذا التحول يمكن للنسوية أن تحقق ما تأسست لأجله فتصبح تعبيراً فعالاً عن التجربة الشخصية في إطارها الاجتماعي(٣)، والتجربة الشخصية هنا مؤطرة في تجربة المرأة(٤) من منطلق أن"قيم النساء

---

(١) سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة ـ المشروع القومي للترجمة، د. ط، ٢٠٠٢م، ص١٤.

(٢) الرواية الخليجية توصيفات ورؤى، مرجع سابق، ص١١٤ .

(٣) فرجينيا وولف، غرفة تخص المرء وحده، القاهرة ـ مكتبة مدبولي، ترجمة سمية رمضان، ط١، ٢٠٠٩م،،ص٦١ .

(٤) يشير الإطار الاجتماعي هنا إلى" التلاحم بين الخاص النسوي والعام الاجتماعي بوصفهما بنيتين متداخلتين تستدعيان التأكيد على علاقة حميمية بينهما لإعطاء الكتابة النسوية معناها الإنساني المنفتح على قضايا الحياة المختلفة" (انظر: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، إربد ـ عالم الكتب بالحديث، د.ط، ٢٠٠٨م، ص٦٥).

تختلف في كثير من الأحيان عن القيم التي أقامها وصنعها الجنس الآخر"[١]، ولهذا فإن اقتراب الروائية من تلك القيم الملتصقة بخصوصية جنسها وجعلها ميداناً لكتاباتها هو ـ بحد ذاته ـ مؤشر على أهليتها لتكوين خطابها النسوي الخاص.

ولاشك أن المجال الروائي ـ كما قلنا سابقاً ـ يتموضع على قمة هرم وسائلها الناجعة لبلوغ ذلك الهدف فهي" خيار أدبي أمثل بالنسبة للمرأة للتعبير عن تجاربها ورؤاها، وللنهوض بالتغيير على مستوى المرجعيات الثقافية والاجتماعية، وللخروج من أسر الأحادية الذكورية إلى أفق التعدد والاختلاف، وذلك من خلال استخدام فخاخ السرد، وتقنيات الكتابة الروائية لإعادة صياغة العالم، وإعادة تنظيم علاقات القوى المتحكمة في توزيع التراتبيات الاجتماعية من وجهة نظر أنثوية"[٢].

بدأ اهتمام الكاتبة السعودية بقضيتها النسوية من هذه المرحلة مسجلة بداية تحول أمكنه تحقيق الاستمرارية في مراحل لاحقه عبر وسيلتين: إما بالوقوف على قضية لم يكن الخطاب على وعي بها، فيعمل على استحداثها في منظومته الخطابية، وإمّا بالوقوف على قضية سبق له أن طرحها وتناولها، ولكنها كانت مهمشة أو مطروحة على هامشه فيسلط خطابه عليها الضوء بصورة مباشرة.

والحقيقة التي لابد من تثبيتها والعمل بمقتضاها هي أن المسألة النسوية في الخطاب الروائي السعودي لا يُنكر وجودها فيه ـ منذ بداياتها الأولى ـ بيد أنها شغلت فيه مساحات ضئيلة جداً، كرواية **هدى الرشيد: غدا سيكون الخميس** التي تصدّت لفكرة الزواج التقليدي حين تُجبر المرأة على القبول بأي رجل دون أن تبدي رأيّاً، أو تُطلق اعتراضاً، وشهدت هذه الرواية أيضاً البدايات المبكرة الخجلى لقضية تحرير المرأة من السلطة الاجتماعية، ولهذا فقد حازت قصب السبق في

(١) غرفة فرجينيا وولف ـ دراسة في كتابة النساء، مرجع سابق، ص١٤٣ .

(٢) نساء بلا أمهات ـ الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص٩٠.

طرحها، كما لا يجب أن نتجاوز قضية الطلاق التي طرحت كقضية مركزية في رواية **بسمة من بحيرات الدموع** لـ **عائشة أحمد زاهر**.

نعم، بحلول هذه المرحلة بدأت رحلة القضية النسوية التحرك من هامش الخطاب إلى متنه لتبرز كواحدة من توجهاته الأساسية، بعد أن كشفت المرحلة عن اهتمام المرأة بذاتها، وبإبرازها من غير وجل أو تردد، وبدأت تظهر على سطح الخطاب قضايا ذات حساسية خاصة في حياة المرأة، كمثل جدليتها الأبدية، علاقتها بالرجل، ونحسب أن التعرض إلى هذه الجدلية كان من حسناتها - على أقل تقدير - أن أخذت المرحلة على عاتقها فتح جبهة الصراع مع الرجل، ومع كل ما يمثله من سلطات اجتماعية واقتصادية وثقافية وغيرها[1].

نعم، إنّ مجرد فتح هذه الجبهة ولفت النظر استدعى - وبصورة تلقائية محضة - سلسلة طويلة من المطالبات كـ حق المرأة في التحرر من سلطة الرجل وحقها في الحرية الشخصية والاستقلالية وحقها في التعليم، وقائمة الحقوق الطويلة التي كانت وما تزال تدّعي أن الرجل سببٌ أساسيٌّ في حرمانها منها بل ليس سواه.

هكذا فعلت الروائية السعودية حين لم تجد مدخلاً يتسع لعرض قضاياها سوى الرجل وصراعها معه بدافع تراكمات السابق في ذاكرتها: فحولته، جبروته، تسلطه، استلابه، فضوليته، فضلاً عن تلصصه المقيت على نواياها وتفاصيل جسدها وحياتها الخاصة أيضاً، الامر الذي دعاها لاتخاذه باب الولوج إلى النسوية كـ حركة مضادة، تتخذ لوجودها موضعاً مقابلاً للذكورية وخطاباً منافحاً يتمركز في إعادة الصراع إلى نقطة الصفر بين طرفي تلك الثنائية الضدّية الأبدية.

من أمثلة ذلك ما طرحته رواية **غدا أنسى** لـ **أمل شطا** بوصفها مثالاً حيّاً لتلك العلاقة الجدلية وللقضية ذات البعد النسوي أيضاً، فبعد أن فعل ممثل الذكورة في الرواية السيّد عبدالحميد ما فعله في زوجته الجاوية تيما - الجاوية نسبة إلى جزيرة

(١) النسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص٣.

جاوة الأندونيسية - والتي تزوجها في إحدى رحلات عمله إلى إندونيسيا فأوقع عليها وعلى ابنتها ألوان الظلم والعذاب بعد هذا كله وجدناها تركن إلى التصالح معه، والذي حدث أن عاد عبدالحميد مستكيناً إلى أحضان تيما المسكينة، طالباً العفو والغفران وألحّ عليها لتغفر له خطاياه، وتصفح عن جرائمه تجاهها، معبراً بعبارات ملؤها الانصياع والندم في قوله:

"تيما .. أرجوك قولي إنك قد نسيت، قولي إنك قد سامحت، قولي إنك قد غفرت ليطمئن قلبي.

- ونظرت إليه المرأة نظرة طويلة عاتبة وقالت وصوتها يقطر مرارة وحزناً:

- غداً يا سيّدي، غداً أنسى، غداً سأغفر لك.

واحتضن الرجل يديها برفق وقبّلهما .. وانسابت دموعه في صمت"[1].

نلمس هذه السياسة الخطابية الأنثوية المتصالحة في الكثير من نماذج المرحلة الوسطى التي كان لها فضل رفع شعار الخطاب النسوي وفق سياسة مداهنة الرجل ومسايرته كما كان من المتوقع أيضاً أن لا تكون بداياته التي دُشّنت في المرحلة الثانية إلا على مثل هذا التسامح والإذعان، ولتسجل من خلاله موقفاً مغايراً لموقف الرجل تجاهها، فموقفه المتطرف في معاملتها قابلته بموقف معتدل، فأبدى خطابها النسوي هذا شيئاً من التسامح وإن كان من مبرر لنظرتها التسامحية تلك، فلغرض تحويل صياغة الحياة ومسلماتها من براثن الدور الخاضع إلى فضاء الدور التشاركي على أقل تقدير.

ومن مظاهر هذه العلاقة الجدلية أيضا ما تكفلت بطرحه رواية آدم يا سيدي، وتحديداً في موقفها من غيابه وتورايه من حياتها، فهي لم تكتف بتضخيمحضوره، بل ضَخّمت غيابه أيضا، وتعاطت معه بجدية، وكإشكالية من إشكالياتها، فغيبت الرواية حمزة منذ المفتتح، وأتاحت المساحة الحياتية الفارغة

---

(١) أمل شطا، غدا أنسى، جدة - دار تهامة، د.ط، ١٩٨٠م، ص٢١٨.

التي تركت من بعده لزوجه عائشة، فاتحة الفرصة أمامها كي تتسيد الموقف وتقود شؤونها وشؤون أسرتها بنفسها.

بـدا لنا من خلال هذا الصنيـع أنها تعيد الزمن إلى لحظتـه الميثيولوجية التـي أسست التجمع الإنساني في الأول على قيادة الرجل المحارب الصياد، وبلورته تلقائيا "حول الأم التي شدّت عواطفها وحدبُها ورعايتها الأبناء والبنات حولهافـي

أول وحدة إنسانية متكافئة هي العائلة الأمومية خليّة المجتمعالأمومي الأكبر "(١)، وبهذا تسلم الرواية الزمن مُلكا للخطاب النسوي ولا غير.

وحـين نتساءل عـن الكيفية التي قدّمت المـرأة من خلالها لحظتهـا الوجودية تلـك! والكيفيةالتي استثمرت بها غياب الرجل الذي وضعها على المحك في مواجهة حاسمـة مـع الحيـاة بخيرها وشرهـا، فخطاب روايـة آدم يـا سـيديكفيل بتقديم الجواب، لكونهـا قدّمت خطابا مسكونا بالإذعان لقيمـة الرجلولدوره المركزي من قبـل المرأة، فتكريـس عائشة لغياب حمـزة أشعرها باللا أمان، وهو مـا أوقعها في تكريـس اذعانهالوجوده واستسلامها وعدم قدرتهـا على الاستقلال عنه، فـ حمزة أو لنقـل رمـز الذكورة هو في رأيهـا بطل الأبطـال، وهو: "الليث الذي أخـافَ عُتاةَ المجرمين وأقض مضاجعهم، كم كان في بيته حانياً وطيباً ورقيقاً، عشت إلى جواره أنثى مدللة عزيزة، فمـا أهانني يوماً أو أذل كرامتي وما سمعته يوماً يلعن أو يشتم أو يقـذف السبـاب فإن غضب تغـير وجهه وآثـر الصمت، كان بليغـاً قوياً حتى في صمته"(٢).

وخطابهـا الـذي نفترض توجهه النسـوي بعرضه القضيـة الأنثوية تلك ينتهي بنـا إلى نتائج تكرس صورة المـرأة المستغرقة في الآخر والكائنـة فيه، والتي لا ترى لوجودها وجوداً إلا بتبعيتها له، كالحالة التي تصورها عائشة لزوجها حمزة، لتقول:

---

(١) زليخة أبو ريشة، أنثى اللغة ـ أوراق في الخطاب والجنس، دمشق، د.ط، ٢٠٠٩م، ص٦٦.

(٢) آدم .. يا سيدي، ص١١٦.

" كنت آدم.. وكنت إلى جوارك أنثى متوّجة، أنثى تفخر بأنوثتها أمام رجولتك وتسعد بغيرتك، وتتمرد على محبتك"[1]، وهذه التبعية المستسلمة للرجل تسير عكس طبيعة النسوية، إلا أنها في قراءات تتخذ مساراً تفسيرياً مغايراً كقراءة **فاطمة محمد العلي** بتفسيرها أوضاع مماثلة في القصة الكويتية، فاعتبرت تعلق المرأة بزوجها بعد وفاته وإخلاصها لماضيه وعشرته معها بعدم الزواج من آخر، أو اتخاذ قرار الموت من بعده ثورة، ولكنها ثورة معاكسة، تثور فيها الأنثى على الأنوثة ذاتها، أو هي" التمرد على دونية الأنثى وخضوعها للذكر حتى ولو بدافع الحب والوفاء والعشرة السابقة، إنها ثورة نفسية وعضوية تستمد وقودها ونقمتها من تجارب مختزنة عبر آلاف السنين كانت المرأة خلالها تابعة، وهنا نجد الحب مقترنا بالدمار والفناء، ومن ثم لا يكون الخلاص إلا بفهم هذه العلاقة بين الذكر والأنثى، وسحق انفرادية الذكورة، والتشهير بانحرافها وسيادتها"[2].

ولأن خطابها النسوي ـ في بواكير عهده ـ لم يدرك بعد اشتراطات هذه النظرية،ولم يتفهم أبعاد تلك العلاقة الثنائية، علاقة المرأة بالرجل، لذا نجده قد توقف حيالها في واحد من موقفين: **موقف** استبعاد الرجل وإقصائه الموحية برغبة المرأة في تغليب خطابها وإفساح المجال له لينطلق دون رقابة أو محاسبة، فـ عائشة الآن هي المتلكة لسلطة الخطاب وهي دلالة تشير مباشرة إلى الخطاب النسوي، **موقف** آخر يبين عدم قدرة المرأة الكاتبة في هذه المرحلة على الفكاك من هيمنة التعليمات الاجتماعية السائدة، وعدم قدرتها على مواجهتها، ليكون الخنوع مسلكاً ينتهي إليه الخطاب النسوي.

ويمكننا أن نضيف موقفاً ثالثاً يقصر فيه **الخطاب النسوي** عن بلوغ ما

---

(١) آدم يا سيدي، ص١٩٥ .

(٢) فاطمة يوسف العلي، الحراك الاجتماعي الكويتي في القصة القصيرة، دبي ـ كتاب دبي الثقافية ٣٩ عن دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، عدد اغسطس ٢٠١٠م، ص١٥٢ـ١٥٣.

يطمح إليه، لما يبديه من التشنج والاحتقان الباديين على بعض المواقف الأنثوية، كـ موقف شريفه المرأة البكاءة البائسة، أو المرأة التي وعت الحياة على فوهة بركان فانتهى بها الأمر إلى خطاب نسوي منكسر تتكدس فيه الدموع والآلام والتأوهات والعويل، فصار خطاباً نسوياً انفعاليا، لا همّ له سوى استعراض عذابات امرأة يقدمها للقارىء، واضح أنه لم يكن يبحث عن حلول لقضاياه بقدر ما يسعى للتخفف من حملها الثقيل على ذاكرته بسردها وبثها بهذا الكم وهذه الكيفية، والفقرة الأولى لساردة الرواية دليل على ما نذهب إليه، فمباشرتها وانفعاليتها وتحيزها اللاواعي لقضيتها الأنثوية كشف عن فحوى الرواية ومسار خطابها منذ الوهلة الأولى حيث تقول:

"ليس هناك أقسى على الإنسان من احساسه بالضعف والذل والتبعية المجبرة التي لا تدل على الطاعة حينما تفرض ظروف الحياة القاسية على الإنسان الرضوخلها، .. وتجعله يسير في كل الاتجاهات والمنحدرات مسيّرًا لا مُخيّراً .. فهو لا يقدر على قول نعم أو لا حسب إرادة غيره وإرضاء له"[(١)].

ولتأكيد هذه الحالة التي تعيشها شريفة ـ بوصفها امرأة ـ تتلاحق من حولها المصائب والمصاعب من غير حول ولا قوة فتحرم في صغرها من الدراسة ومن حفظ القرآن، وتُزف إلى رجل خمسيني يعيش خريف عمره، وهي التي تعيش ربيع عمرها وريعان شبابها، وفوق هذا وذاك تواجه حنقه وامتعاضه من مولودها الأنثى الصغيرة التي ما أن تكبر حتى تواجه المصير الأليم نفسه التي واجهته أمها وجدّتها من قبل، وفي ذلك إشارة غير مباشرة إلى مصير الشقاء المقترن بسلالة النساء وتوارث أجيالهن الاستلاب تحت "سياط التقاليد والعادات التي تموت باسمها مئات الزهرات من لهيب السموم وحرقة الألم"[(٢)].

---

(١) امرأة فوق فوهة بركان، ص٣ .

(٢) امرأة فوق فوهة بركان، ص٤٩.

تبين لنا أن افتقار هذا الخطاب للعمق الفلسفي لقضيتها النسوية المطروحة، رغم حرصها على طرحها هي النتيجة التي سلّمت بها دراسة لـ سالمة الموشي حيث عدّته نصاً بيئوياً مافتىء "يحاول تفسير مشكلاته وليس تفكيكها أو تغييرها"[(١)]، وخطاباً ارتهن إلى نسق أولي قائم "على توظيف المونولوج الداخلي بممارسة المحكي التفريغي بطريقة تقليدية انحصرت هذه الطريقة في أغلبها في المشاغل الصغيرة، وتفاصيل اليومي المعيش في ظواهره"[(٢)]، وتضيف بأن الحسنة الوحيدة لهذا المحكي أنه ولج إلى عالم المرأة ليفرغ مخزونها المأساوي، ونزيد على رأيها بأن مثل هذا القصور وُجدَ ماثلاً في كثير من نماذج المرحلة مثل: **درّة من الأحساء** و**غداً أنسى** و**رباط الولايا** و**عبث**.

تباينت في علاقتها الجدلية مع الرجل مواقف هذا الخطاب، فإن كان قد ساد في طابعه العام الانكسار لسلطة الرجل ومحاولة مداهنته لم يخلُ خطابها من مواقف أخرى كمماحكته في بعض حقوقها كحقها في الكتابة مثلا[(٣)]، أو موقفها المتعنت بـ إبداء نبرة الحقد والكراهية لجنسه، فالرجل عدو متربص بها على الموال نفسه الذي تجسد في رواية **امرأة فوق فوهة بركان**، حين استدعت من التاريخ البشري أبرز الصور الضدّية في ثنائية الرجل والمرأة، فالمرأة هي الذبيحة والرجل هو القصاب، وهي الفريسة وهو الوحش، وهي السجينة وهو السجان، وهي الدّمية وهو الطفل والتي نتبينها في الجدول التالي:

---

(١) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص٩٤.

(٢) المرجع السابق، ص٩٣.

(٣) من هذه الماحكات جس نبض الرجل في موقفه من حقها في الكتابة، فيدور الحوار التالي بين صبا وبين عامر: "هـم مم، أنـا لا أفهمك أحياناً ولكني أحب ما نفعله، أحبك حـين تناديني، هل تكتبين مثلاً هذا الكلام في قصصك؟
- ليس مهماً أن تفهمني، وليس مهماً أن تعرف ماذا أكتب! المهم أن، أن، آه.." (الفردوس اليباب، ص٤١).

النص	الصور النقيضة
"لقد شعرت بأن كرامتها قد جرحت عندما قذف بها في هذه الغرفة ثم أغلق عليها الباب كذبيحة وضعت في حظيرة حتى يأتي قصابها لقصبها".	الذبيحة والقصاب
".. أو كفريسة ضعيفة ألقى بها وحش جائع مفترس".	الفريسة والوحش
"أحست أن الغرفة تحولت إلى زنزانة،هكذا تصورتها أو صورها خيالها عندما رأته يقترب منها رويداً رويداً".	السجينة والسجان
"صارت كالدمية التي لا حول لها ولا قوة .. ولم تعد تقوى إلا على سكب الدموع التي شقّت طريقها إلى محياها الطفولي".	الدمية والطفل

هذه الصور ليست حكراً على الزوج وإنما هي تنسحب على الذكور جميعهم من أفراد الأسرة كالأب والأخ والزوج، فزوجها الخمسيني أحمد نسخة عن والدها، وكلاهما ينتميان إلى قبيلة ذكورية جل أفرادها "أناس تغلغل الجهل في قلاع عقولهم، وماتت البصيرة في عيونهم، ورحلت الرحمة من قلوبهم .. فلم يرحموا طفولتها البريئة ولم يفكروا فيما سيؤول إليه مصيرها فيما بعد.."[(١)].

وإذ نقر بأن هذه التنويعات في توجه خطاب المرأة ينطوي في المجمل تحت مظلة النسوية باعتبارها خطاباً يعتني بقضايا المرأة فلنا أن نقر - أيضاً - بأنه خطاب لا يمتلك الرؤية الاستشرافية المستقبلية لوضعية المرأة ولا لهذا القصور، فهو يخلُ بشرط من شروط النسوية التي برمجت وضعية المرأة المستقبلية في قائمة أهدافها الرئيسية حتى صار مستقبل النساء أحد أهدافها المؤرقة لمريديها، بل بلغ بها الحد أن أسهمت الحركات النسوية المختلفة كالراديكالية والليبرالية والاشتراكية والماركسية في وضع صورة لمجتمع فاضل يفترض أن يخلو من القمع الموجه ضد النساء[(٢)].

---

(١) امرأة فوق فوهة بركان، ص٣.

(٢) خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيروت- بيسان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢٤٥ .

وإن كان من رؤية مستقبلية استشرفها هذا الخطاب فلم تكن لتتجاوز تصور المرأة في وضعيتين: امرأة تكرس المصير نفسه للجدة والأم والحفيدة، وامرأة تتطلع ـ خيالاً ـ لامرأة جديدة بحيث يتم تجسيدها متخيلا كتابيا دون السعي لتجسيدها واقعاً في الحدث على نحو ما سنراه بعد قليل بين صبا وصديقتها خالدة.

وعلى الرغم من هذا القصور المرصود في النماذج السابقة لم تضن علينا المرحلة بمثل هذا المستوى الكمي الواسع في التعامل مع القضية النسوية، أو حتى في قدرة خطابها على التحول من حيث الوعي به، فأواخر المرحلة الثانية شهدت تحولاً في كيفية طرح النسوي والوعي به، وخير ما يمكنه تمثيل هذه الوضعية الجديدة رواية **الفردوس اليباب** لـ **ليلى الجهني** بأخذها الخطاب إلى درجة متقدمة ـ إلى حد ما ـ في منظورها النسوي وبعده الفلسفي إن جاز لنا التعبير، ومع هذا فلم يسلم من مثلبة الخنوع للنسق المعتاد في الإبداع النسائي القائم على توظيف المونولوج الداخلي ليصبح التنفيس بممارسة الحكي هدفاً من أهدافه.

وبصرف النظر عن تلك المثالب يتوجب الاعتراف بقرب هذا النموذج تحديداً من النسوية منذ أن بدأت انطلاقتها في هذه المرحلة وتكرست عبر استمرارية ظهور روايات **رجاء عالم** و**نورة الغامدي**، أو ما سجلته **بدرية البشر** و**أميمة الخميس** مع التصعد الملحوظ في مؤشر الرسم البياني الدال على تنامي نبرة النسوية في منجز الرواية، بعد أن تسلسل في درجات الغضب والتمرد، ليقدم" نمطاً نموذجياً لوضعية الإنسان المقهور الذي يحفزه وعيه بقهره إلى البحث عن الخلاص بصيغة ما"[(1)]، كأن يتدرج تحرره وخلاصة بعبور المراحل ذاتها التي وضعها علم النفس لحياة الإنسان المقهور أيّا كان ملمح قهره واستلابه، فهناك ثلاث مراحل لابد له من عبورها، وهي:[(2)].

---

(١) نساء بلا أمهات، مرجع سابق، ٢٦١ .

(٢) انظر: مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي ـ مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط٩، ٢٠٠٥م، ص٤٠ـ٥٥ .

أ. مرحلة القهر والرضوخ: وصوّرتها رواية امرأة فوق فوهة بركان، و روية رباط الولايا ورواية غدا أنسى وآدم يا سيدي وغيرها.

ب ـ مرحلة الاضطهاد: وهي تشكل مرحلة وسطى بين حالة الرضوخ وبين الانتفاضة والتمرد، وكأنها مرحلة متداخلة بين الرضوخ وما بعده وبذلك يتحول الرضوخ إلى حالة من التمرد، ونماذجه: روايات رجاء عالم والفردوس اليباب لـ ليلى الجهني، ورواية أنثى العنكبوت لـ قماشة العليان، وتم اختيار هذه النماذج تحديداً لمراوحتها بين الرغبة في المهادنة والرغبة في التمرد وتتسم بـ "رد الفعل الحرج الذي يتلخص في الخيار بين الاستسلام الذي يكفل حياة تعادل الفناء وبين المقاومة التي تحقق فناء يعادل الحياة"(١).

ج. مرحلة التمرد والمجابهة: وبوادرها الأولى إنما ولدت في أحضان الخطاب الروائي الراهن، بدءا من بنات الرياض وصولاً إلى نساء المنكر وثمن الشوكلاتة والأوبة ولم أعد أبكي وعيون الثعالب وغيرها من الروايات.

هذا التدرج في الوعي بالقضية الذاتية سنصطفي لتأكيده رواية **الفردوس اليباب**، ولنتخذها ممثلاً لنشوء الخطاب النسوي في الرواية السعودية، بإعلانها الصريح الاحتجاج على ما يمارسه الرجل تجاهها، وفي الوقت نفسه تقتص من قصور وعيها بذاتها كأنثى فتضع أخطاءها في الكفة المقابلة لكفة أخطاء الرجل، وهو ما قلل من حدّة نبرة الانتقام والغلو، ورفع من درجة الرؤية المتوازنة في جدلية العلاقة الذكورية الأنثوية.

تلك نقطة تحول هامة جداً على طريق الخطاب النسوي، يحسب إنجازه لـ **الفردوس اليباب** على وجه الخصوص بإتباعها النهج المعتدل في النظرية النسوية، النهج الذي لم يلزم معتنقيه بقلب المعادلة في مسألة التسلط والهيمنة بحيث

(١) نساء بلا امهات، مرجع سابق، ص٢٦٢.

تأخذ المـرأة دور الرجل المتسلط لتحيله ذاتاً مقموعة مهمشة مقهورة، كما هي عليه في الواقـع، ولكن تظـل رغبتها في تحقيق المسـاواة الغائبة دافعا لهـا في تغيير هذه الأوضاع.

الإسهـام ذو الطابع النسوي الـذي أضافته **الفردوس اليباب** تمثل في إقرارها باشـتراك الرجل والمرأة في الذنب المغترف ضد جنس النساء، وبالتالي فلن يتحقق لها العدل إلا إذا وعت ذاتها وحقوقها وواجباتها أولاً، وتراجع الرجل عن غوغائيته وتعنصـره ونظرته الدونية لها ثانياً، وهـي رؤيـة متوازنة تكرّست بتضمين الخطاب قضايا مطابقة لما نادت الجهود التي أسست النظرية النسوية لحظة تشكلها ولحظة ترسخهـا كمفهوم قائم بذاته، ومنها: مسؤولية الرجل تجاه المرأة ومسؤوليتها تجاه جنسهـا، وتطلعها للمرأة الجديدة، والغضب الأنثوي كخيار نسوي،والجسد الأنثوي في منظومة الخطاب النسوي.

وقبـل أن نفصـل في هذه النقاط نود أن نشير إلى ما أشار إليه **حامد بن عقيل** في دراسته **فقه الفوضى** مؤيدين موقفه مـن علاقة الرواية بقضية المرأة، أو لنقل بالخطاب النسوي فهو يذهب إلى ما أقررنا به سابقا من أن **ليلى الجهني** ناقشت قضية المرأة بعمق، وهو يضيف في الوقت نفسه ما نؤيده فيه من أن" الرواية لا تأتي لمناقشة هذه القضية بمعزل عن محيطها (الفرد/المجتمع/المدينة/الحضارة)"[1]، وهو تداخل سيتضح أكثر عبر تفصيل النقاط الخمس السابقة تباعاً.

أولا ـ مسؤولية الرجل تجاه المرأة:

ترى صبا أن ظلماً كبيرًا وقع عليها من قبل رجل أحبّته وأخلصت لحبه، بيد أنه بقي على ما ألفته عليه من تغطرس وتعالٍ، حيث يكرر دائما:

(١) حامـد بـن عقيل، فقه الفوضى ـ دراسة نقدية تأويلية في روايـة الفردوس اليباب للروائية ليلى الجهني، بيروت ـ دار الكنوز الأدبية، ط٢، ٢٠٠٦م، ص٩٩.

"أتحداك يا صبا يا فاهمه يا واعية يا (حقّت) الكتب والجرايد، الحب مزبلة يا صبا وأنا ديكها المؤذن، وترى هذا الكلام لقطته من الكتب(حقّتك) مزبلة وأنتِ دخلتيها (برجولك)، قلت لك من البداية ما أحد جبرك"[1].

فـ عامر الذي أحبته رجل لا يفهم المرأة من خلال لغة الحب بقدر فهمه للغة الجسد ومتعه، بل ويعامل المرأة المانحة لجسدها كبغي، ولذلك فكل امرأة" تمنح بسهولة لا يمكن أن تكون لرجل واحد"[2] على حد تعبيره.

ويأتي إقصاء عامر واضحاً ودالاً في الوقت نفسه، فشخصيته لا تظهر سوى في الحدث الأول من الرواية ثم تتلاشى تماماً في الأحداث الثلاثة الأخرى، إذ هو لا يعدو على حد تعبير حامد بن عقيل سوى" نتاج فوضوي يخضع لشروط المدنية، وهو عندما يخضع لهذا الشرط لا يمتلك بعداً فلسفياً"[3] يخوله على الأقل لأن يسرد الأحداث من وجهة نظره، ولهذا فعلى عاتقه تقع مسئولية كبيرة في تلك الفوضى الذي تعيشها المرأة، ولكي نذكر بما سبق الإشارة إليه[4]، نلفت الانتباه إلى حيلة نفي الرجال وإقصائهم كحيلة رئيسية ومتواصلة الحضور، بل والأكثر توظيفاً في الرواية النسائية السعودية على اختلاف مراحلها، إلا أننا نراها في **الفردوس اليباب** توظف بكيفية أوعى مما هي عليه في المرحلة الأولى.

ثانيا ـ مسؤوليتها تجاه جنسها:

صبا تقتص من ذاتها وتتحمل جزءاً من مسؤولية الانكسار التي هي عليه الآن، والذي أوقعها تحت جبروت الرجل/عامر وفي قبضته الحديدية، فهي في بداية الأمر تلتمس العذر لطفل الخطيئة القابع في أحشائها، وتتضرع إلى الله أن

---

(١) الفردوس اليباب، ص٧.

(٢) الفردوس اليباب، ص٤٥.

(٣) فقه الفوضى، مرجع سابق، ص ٥٨ .

(٤) انظر حيل مرحلة البدايات السردية حيلة إقصاء الرجل وتحييده في الفصل الأول مبحث حيل خطاب البدايات السردية.

يخسف بها الأرض، ولما لا طالما اشتركت في الجرم واعترفت بأنه لم يبق ذنب لم ترتكبه، فالذنوب الكثيرة التي ارتكبتها في حق نفسها هي من فعل نفسها الأمّارة بالسوء، لذا تواصل البوح معترفة : " أنا التي غافلت الحرس وولجت الفردوس قبل أن يأذن الله لمخلوق "(١).

وصبا حين تغافل الحرس وتلج الفردوس الذي حُضر عليها وعلى غيرها إلى أن يشاء الله، إنما تفعل ذلك بدافع المغامرة، ولكنها مغامرة "مجنونة غير محسوبة النتائج عاقبتها حتماً وخيمة .. أنا وحدي التي تعاميت ومضيت مدفوعة بإغراء التجربة وأي تجربة "(٢). على حد قولها.

ثالثاً - تطلعها للمرأة الجديدة :

قلنا : إن الرواية النسائية السعودية تطلعت للمرأة الجديدة برسمها للمأساة المتوارثة عبر الأجيال، أما رواية **الفردوس اليباب** فتتطلع للمرأة الجديدة وتمثلها في صورة صديقتها خالدة، طالبة منها أن لا تكرر المأساة نفسها، لذا تحذرها أن لا تحل محلها مستقبلاً في حياة عامر، أو لنقل في مستقبل الذكورية المتعجرفة عامة، لهذا نراها تضع خالدة في قلب الحدث وتسلمها مشعل السرد بعد انتحارها، ولكنها في الوقت نفسه تنقل إليها التجربة المريرة التي عاشتها مع عامر بكل ما يحمله من شرور، لتتماهى هي وخالدة في مآل واحد يحكم مصير وجودهما، ولكن بعد أن تتخذ صبا من الانتحار حلاً لا غاية في الموت، وإنما لغاية التطهير والاغتسال من الذنب، أو هو الانتحار الذي نلتقطه من تعريف إميل دوركهايم EmileDurkheim للانتحار(٣)، ومن أنواعه الثلاثة التي وضعها له، وليكن فقدان المعايير النوع الذي

---

(١) الفردوس اليباب، ص٦ .

(٢) الفردوس اليباب، ص٦.

(٣) يعرف إميل دوركهايم الانتحار بقوله "كل حالة وفاة تنتج مباشرة أو مداورة، من عمل ايجابي أو سلبي تقوم به الضحية بذاتها وقد كانت على علم بأنه لابد أن يحدث هذه النتيجة" (انظر : كريستيان بودلو وروجيه استابليه، دوركهايم والانتحار، ترجمة أسامه الحاج، بيروت- مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م، ص٦٦).

رأتــه صبا دافعــاً لانتحارها" فكل شيء يتناقض مع كل شــيء، الأحلام مع الواقع، المبادىء مع السلوك، الكلمة مع الفعل، والأنكى تناقض الحاضر مع الماضي"[١].

وفي ذلك التوجه تمثل عميق لسمة سائدة في روايات المرأة الجديدة التي أعلنت عنهــا النظرية النسوية والتي تتخذ" من الانهيــار العصبي والجنون والانتحار ثمناً يجب على المرأة الجديدة أن تدفعه مقابل محاولتها الحصول على حريتها"[٢]. لذا فــ صبا بعد أن تنتحر تضــع أنثى بديلة عنها تواصل من خلالهــا النضال هــي. كما قلنا. شخصية صديقتها خالدة، وخالدة يفترض بها أن تكون دال البقاء والديمومة في الروايــة، بصفتها" واعية بشرط الحضــارة وشرط المدنية وشرط القبيلة، وهذا مــا يضمن لهــا البقاء مقابل موت صديقتهــا التي لم تعِ شــرط المدنية فلم تستحق الخلود/ البقاء على قيد الحياة إلى حين الموت وليس استعجال الموت/ انتحاراً"[٣].

مــن الرائع حقــا أن تعي الأنثى هذا التنامي الحضــاري لوعي جنسها، وأن تواصل مسيرة حياتها وفقه، ليصير تلاشي صبا شرطا لظهور وعي مغاير بالأنوثة وقيمتها تمثــل في خالدة البديل الأنثوي الذي نفترض استيعابها الدّرس السابق مع عامر، لذا يتوجب منها إكمال مسيرة الأنثى في الحياة بجلادة أكبر، ووفق شـــرط

الوعــي والقوة والتحــدي، وهو ما حققه خطــاب الرواية بالفعــل، فقد لاحظنا كيــف أن موقف خالــدة من عامر لم يكن هــو ذاته موقف صبا، والفــرق أن خالدة بعــد أن انتقلــت إليها خبرة صديقتها صبا في عالم الرجــال صارت على مقربة من سيكيولوجيــة الرجل ومن مخططاته ومراميه ونلتقط من الرواية ما يدل على ذلك حين تقول خالدة:

"كنــت أعــرف أنه سيعود إليّ في آخر الأمــر، لا لأنه يحبني، ولكن لأنه كان

---

(١) المرجع السابق، ص٦٦.
(٢) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص١٤.
(٣) فقه الفوضى، مرجع سابق، ص ٣٨.

عاجزاً عن أن يثق بأحد سواي"[١].

وتضيف مبدية قدرة فائقة على التحدي:

- "كيف أغفر لرجل ولغ في دماك البريئة حتى لو كان ابن خالتي وخطيبي اللعوب"[٢].

يصل بها هذا إلى التمرد على سلطة رجل لا يعرف الحب ولا الزواج وقداسته، وكان أن اتخذت القرار الأخير بالرفض، وفعلت ما لم يضعه عامر في حسبانه:

"بصقت في وجهه، كنت أريد أن أبصق في وجه العالم بأسره، لحظتها مسح لعابي بطرف كمّه فيما اندفعت:

- سافل حقير، كنت أعرف أن في أعماقك شيئاً مريعاً خراباً، لكني لم أدرِ أن مرضاً هناك يتآكلك، وخلعت خاتم الخطبة ورميت به وجهه"[٣].

رابعا - الغضب كخيار نسوي:

يتموضع الغضب في النظرية النسوية في مكانة عليا، وتعتبر فرجينيا وولف وهي إحدى رائداتها "الأكثر تألقا من بين جميع نقاد وأدب النساء والأكثر حساسية تجاه سمة الغضب النسائي"[٤]، حيث وصفته بأحد الإيحاءات الدالة على الرغبة الكامنة في التغيير و"الدلالة الإيجابية الوحيدة للوعي النسوي"[٥]، وبدونه "لا يصبح هناك أي حافز، أو قوة دافعة أو تقدم مطرد إلى التغيير حتى ولو كانت هناك رغبة في ذلك"[٦]، على الرغم مما يعوق غضب المرأة المفترض من حجب

---

(١) الفردوس اليباب، ص٦٥ .

(٢) الفردوس اليباب، ص٦٥ .

(٣) الفردوس اليباب، ص٦٥ .

(٤) غرفة فرجينيا وولف، مرجع سابق، ص١٥٧ .

(٥) المرجع السابق، ص١٥٧.

(٦) العنود محمد الشارخ، الغضب الناعم، ترجمة: سامي خشبة، القاهرة - المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٥٧.

التقاليد والعادات، ولهذا فهي حين تغضب يصبح غضبها رمزاً لثوريتها وانقلابها على ما ساد وتحجر.

هذا الغضب الناعم - كما يسمى - واكب التطور الطبيعي للوعي المؤيد للنسوية الذي بدوره مرّ في ثلاث مراحل تبعاً للمراحل الثلاث التي تطورت من خلالها النظرية النسوية نفسها وكانت صورة الغضب تتعدل تدريجياً كلما تزايد الوعي النسوي حتى بلغت المرأة في غضبها مرحلة اطّراح النعومة في سبيل هذا الغضب الطامح إلى التغيير وقد جسدّت صبا في **الفردوس اليباب** هذه اللحظة الواعية خير تمثيل، لقد اطّرحت صبا نعومتها جانباً وعبّرت عن غضبها الأنثوي الحقيقي بأكثر من أسلوب، فثارت أولاً على كتبها واضرمت فيها النار واحداً تلو الآخر، لا لغدم قناعتها بجدواها بل لإعلان غضبها على واقع اجتماعي لم يتقبل المرأة المثقفة بدليل أنها لم تكن تجد صَدَاً لذاتها المثقفة، ولم تجد موقعاً لطموحها في حق التثقف وإبداء الرأي لتأتي تفاصيل هذا الغضب بقولها:

"كنت ألقيها كتاباً كتاباً، ورائحة الورق المحروق تملأ رئتي والأسماء والأمكنة والسطور كلها تتلظى في الجحيم"[1].

ليس من الهين على الإنسان حرق تاريخه بما يحمله من كتب وأمكنة وسطور وأسماء وذكريات عديدة إلا إذا بلغ به الامتعاض أشده، ووعى في لحظة ما على ماض مُغموس في التفاهة والعذابات والخزي، ساعتها يكون الغضب ثورة لا تهوراً وخيبةً، ويصبح حرق كل رموز هذا الخزي حلاً لا انكساراً، لهذا فهي لا تكتفي بحرق مكتبتها إنما تحرق ثوب (الدانتيلا) الذي كشف لـ عامر - ذات غفلة منها - عن جمالها الأنثوي لأن حرقه لا يشكل حرق مجرد فستان فحسب بل حرق ماض عرّفها بالنعومة والاشتهاء من قبل الآخر، فيكون حرقه طقساً تعبيرياً دراميا يدل على غضب كامن في العمق.

---

(١) الفردوس اليباب، ص٦٠.

ويزداد الغضب عنفواناً حين تصر هي على حرق هذا الفستان بواسطة الشموع ذاتها التي أضاءته في يوم من الأيام على شاطىء جدّة الرّملي الساحر آنذاك، ورافقته في لقاءات الرومانسية والحب[1]، ولكنها الآن تسلمه لموجة غضبعارمة، معبرة:

"أكوّم الثوب أمامي على الرمل ثم أقرّب إحدى الشمعات كي تندلع حرائق الحب، يومض اللهب بغتة وتختلط رائحة القماش المحترق برائحة البحر، تحترق الورود وتحترق القبل والأكاذيب التي تشابكت حول قلبي مثل خيوط (الدانتيلا)"[2].

يحدث ذلك كله بسبب من "الغضب الذي ظل يتورم في الأعماق منذ البارحة، الغضب الذي ظل يكبر ويكبر مثل وحش يلتهم التفاصيل الصغيرة التي مرّت والذكريات والأوراق والرسائل والكتب والشوارع والناس، ولا يتجشأ ولا تُنَفّس عنه الكلمات ولا حتى الصراخ لا ولا الدمع، أجل كان الغضب الحاقد يصرخ ملتاعاً.."[3]، وكأنه بات مرتهناً بالذوات الأنثوية ومرتبطاً بها، فالجزء السابق من الرواية لم تعبر به خالدة - صديقة صبا - عن غضب شخصي خاص إنما هو غضب تشترك فيه الإناث جميعا، وبه يستشعرن إثارة حقيقية لعداء المتسلطين من الذكور، فيتحول من حالة شعورية إلى لافتة احتجاج كبيرة وصريحة من قبل المرأة، يقوى تأثيرها في السرد كلما نوعت الكاتبة في وسائل تعبيرها عنه ظاهراً وباطناً، والظاهر بدا واضحاً بحرق صبا لكتبها وفستانها، أما الباطن منه فيتمثل في السخرية والضحك من الوضع القائم، ونرصد في هذا السياق مشهداً غاية في التأثير لما يخفيه من غضب باطني عارم وراء سخريته المقنعة، ويشي عن سر ذات تغلي كمرجل على الجمر.

---

(١) تقول في تلك المشاهد الغارقة في الرومانسية" .. وارتديت ليلتها (دانتيلا) سوداء وكان مفتوناً أو أني كنت غبية، قال: ليكن البحر شاهدنا، ولتكن الشموع دليلنا" (الفردوس اليباب، ص٢٢).

(٢) الفردوس اليباب، ص٣٠.

(٣) الفردوس اليباب، ص٦٧ - ٦٨.

يُفتتح هذا المشهد لحظة أن أبدى سائق صبا المدعو حسن إمام ـ مصري الجنسية ـ شيئاً من إعجابه بها ورغبته في الارتباط بها فأجابته بلهجة مغرقة في السخرية والألم في آن:

" حسن إمام؟ إيه اللي حذفك الناحية دي؟ بقى بذمتك فيه بشمهندس قد الدنيا يسيب المنصورة عشان يجي يشتغل سواق هنا؟) (.. إيه بتقول؟ إيه يا خويا بتقول أيه؟) (يوه جاتك خيبة .. بتحبني) (هو فيه حاجة اسمها حب؟) (الله يخيلك ما أنت شايفني قدامك أهوه، فتّح عينك كويس وشوف آخرة الحب أيه، الحب مزبلة، مش سي عامر برضك كان بيقول كدا من شوية؟) (.. فاكرني بهرج؟ طب بص، أنا حبيت ولعبت بديلي، أيه رأيك؟) (آه والله لعبت بديلي، هتحب وحدة نامت مع راجل، قصدي ديك غيرك))[1].

مثل هذه السخرية المريرة المشحونة غضباً تسهم ـ بلا شك ـ في تعميق نسويتها كما فعلت فرجينيا وولف بتحويل كتاباتها اليومية للتعبير عن موقفين متناقضين: "غضبها المتقد على احتقار هؤلاء الرجال لجنسها، ومن ناحية أخرى تشرع مخيلتها بتحويل هذا الغضب إلى أدب جميل مسؤول"[2]، يراد به استثمار الألم والغضب لا بوصفهما لعنة وإنما بوصفهما مصدراً أساسياً للطاقة الإبداعية، وبكل تجرد نحسب أن ليلى الجهني وعت هذه الثنائية في الغضب النسوي، لذا أنتجت منه احتجاجاً، وفي الوقت نفسه عبرت به أدبياً بشكل لائق وجميل.

لنعد إلى صبا الكاتبة وننظر في مدى اقتراب هاجس الكتابة لديها من الخطاب النسوي وتمثلها له، بوصفها كاتبة قصة تتجاوز الكتابة بطرح وعيها النقدي فيما تكتبه في إطار فن القصة، وتطرح هذا الوعي عبر تقنية الميتاقص، فنراها تشير بصورة مباشرة إلى مفهوم تسريد الواقع في تجربتها، فتقول: "..إعادة صياغة

(١) الفردوس اليباب، ص٥٠ -٥١ .

(٢) غرفة فرجينيا وولف، مرجع سابق، ص١٦٤.

الواقع كما يقول كتاب القصة والنقاد والمنظرون؟ لكني لن أعيد صياغة واقعي بل سأعيد إنتاج شرور هذا الواقع.."(١).

تعطي مثالاً لكيفية صياغة واقعها عبر تسريد المكان، وعبر رغبتها الملحة في الكتابة عنه بعد أن "ركضتِ في دروب جدة إلى حد الحب، وهانتذي على حافة البحر تركض بك الأفكار لحد الكتابة الموجعة المحبطة أحيانا"(٢)، فهي مصرة على تكتب وتكتب دون النظر إلى النتيجة، فتلح في أكثر من موضع: "قلت سأكتب عن جدة"(٣)،ويتطابق هذا الإصرار في النظرية النسوية استراتيجية عبرت عنها لوسي اريجاري Lucy Irigary بـ" استراتيجية المقاومة من الداخل، أي حل البنية الرمزية باستخدام أدوات هذه البنية نفسها"(٤)، وصبا تتخذ رمزاً من رموز مجتمعها وهي مدينة جدة بغرضفضح ووضع التناقضات على سطح الخطاب من خلال رمزيتها.

خامسا ـ الجسد الأنثوي في منظومة الخطاب النسوي:

الفردوس اليباب تكاد تكون الرواية السعودية النسائية الأولى التي بدأت انطلاقة تسريد الجسد الأنثوي، ومنحته بأسبقيتها كل هذه المساحة، وهي إشارة لابد من التنبه إليها بوصفها المبادرة الأولى في تسريد الجسد، والأسبق في رواية المرأة السعودية، ثم لآليتها في توظيف حساسية هذا الجسد وكيفية تسريده، فثمة عمق في التناول يحيل على الخطاب النسوي الذي يعطي للجسد الأنثوي أولولة في التناول(٥).

---

(١) الفردوس اليباب، ص٤٢.

(٢) الفردوس اليباب، ص٨١ .

(٣) الفردوس اليباب، ص٥٤ .

(٤) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص٢٠٢ -٢٠٤ .

(٥) تبدأ حكاية الجسد في النظرية النسوية منذ "أن فرض ظهور نسوية الموجه الثانية في ستينيات القرن الفائت على الأجندة السياسية قضايا تتعلق بتحديد النسل وحقوق الإجهاض، أيضا فإنها شكّلت سياق مشروع أكثر شمولية عند النساء يستهدف استعادة أجسادهن من سطوة وسوء معاملة الرجال .. ووظف

بإيجاز ألقت أعمال شيوع النسوية الضوء على حقيقة أن النساء تعلمن مراراً العيش بأجساد محملة بأعباء لا تطاق لذا أبدت النسوية "اهتماماً كبيراً بكيفية السيطرة على جسد المرأة في إطار النظام الأبوي"[(١)]، وجيّشت أفكارها للدفاع عن ذلك الجسد ضد تشييئه من قبل الذكور، واهاناتهم واستغلالهم له، وقد اتبّعت النظرية النسوية للدفاع عن الجسد وسائل عديدة والفردوس اليباب اتكأت على واحدة منها اتكاءً أساسياً، ونعني بها الوسيلة التي ابتكرتها لوسي إريجاري ووضعتها تحت ما يسمى بـ "ميوعة الحجم أو الحاوية المفتوحة، أو الحجم الذي لا حدود له في مقابل الحجم المغلق الذي يمكن التحكم فيه للجسد الأنثوي والأمّوّي في مخيلة الرجل"[(٢)]، والغاية من وراء ابتكار هذه الوسيلة هي البحث عن رمز جديد لجسد المرأة بحيث يصبح رمزاً قادراً على مقاومة التعريف الأبوي المعتاد الذي وضع جسد المرأة في خانة الجميل والممتع واللذيذ والمغري والمثير، وهي سمات ربطتها الثقافة الرسمية بالجسد الكلاسيكي "المتسم بالتعالي والعظمة، وهو جسد مغلق وساكن ومكتف بذاته ومتناسق وأملس"[(٣)].

كان لابد من ابتكار صور مقابلة لتلك الصور المغرقة في المثالية وقد تصدّت إريجاري لخلق تلك الصور، على الأقل كي تقلل من حدّة النظرة الأبوية المثالية لجسد الأنثى، فوقع اختيارها أول ما وقع على إحدى الصور القابعة في المخيال الشعبي لصنف من أصناف الجسد الأنثوي الموصوف بالبشاعة واللانظام، ونعني به جسد الساحرات الذي لا يمكن الهيمنة على أبعاده بوصفه جسداً شائهاً وغريباً،

التحليلات النسوية للاضطهاد الذي تتعرض له المرأة الجسد في طرح مفهمة أكاديمية للنظام الأبوي .. يضاف إلى ظهور الجسد في نقاش النظام الأبوي بصفة عامة قيام أشياع النسوية بأبحاث أكثر تخصصية في تسليع جسد المرأة في المواد الإباحية والاغتصاب والأمومة البديلة" (الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص٥٥-٥٦-٥٧).

(١) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ١٧٨ .

(٢) المرجع السابق،ص١٧٨ .

(٣) المرجع السابق، ص١٨ .

والجسد الشائـه الغريب جسد "مفتوح وناتىء وغير منتظـم، تسيل منه الإفرازات وهو متعدد ومتغير ويرتبط بالثقافة الدنيا غير الرسمية ...، كما يرتبط بالمستويات الجسديـة الدّنيا التـي تجمعه بالحيـوان والانحطاط والقذى"[١]، وهـو أمر توخت الفردوس اليبـاب بكل جـدارة، حين لجأت إلى خلق هذه الصـورة المغايرة للجسد الممتـع الجميل، وترى الدراسة أنها أتقنت اللعبة جيداً، فاقتربت من خطاب نسوي الطابـع يعبر عن الغضب، بل قد يأخذنا الحماسـ لنقول: إن الكاتبة توحيلنا بأنها تتقصد تتبع النظرية النسوية وتتمثلها واقعاً[٢].

عبر تلـك النقاط الخمس التي فصلنا الحديث فيهـا وآخرها جسدها الأنثوي المأزوم في صورته المشوهة البشعة، والتي نبني على أثرها سؤالنا التالي:

ـ هل لجوء المرأة إلى مثل تبشيع جسدها وتحطيم أسطورة فتنته عائد إلى حالة اليأسـ التـي انتهت إليها من إمكانية إنصاف الرجل لهـا، "بعد أن احتفى الرجال منـذ آلاف السنـين بالفضائل الأنثوية دون أدلة تفيد حصـول المرأة على المزيد من الحقوق والحريات"؟[٣].

الجـواب هو أنها تذكر الرجل ممثلاً في عامر وأبناء جنسه بالصورة التي غفل عنهـا، حين نهشوا هـذه الأجساد وتركوهـا ذاوية في العراء، وبـدأت صبا خطوتها الأولى بقولها: "أمـد يدي، أتحسس الأشياء من حولي، رطوبة لزجة مقززة أحياناً، ورائحـة تشبـه رائحة الدم المالـح"[٤]، في المقابل فإن انبعـاث الرائحة المقززة من

---

(١) المرجع السابق، ص١٨٩.

(٢) نقـول إنهـا تتبع النظرية النسوية علـى أثر ذلك التطور في الدراسات النسويـة التي ركزت في مرحلة ما علـى: كيف يتم تشويه خبرات المـرأة بجسدهـا عبر القوى الاجتماعية المهيمنـة، وهو ما طرحته سوسي أورباخ عـام١٩٨٨م وما طرحته كيم تشرنـن عام١٩٨٣م لمفهـوم (الجسد المشـوه) وعرضهما مقاربة أصبحـت أكثر رواجا في الأدبيـات النسوية، فالمرأة تجنح إلى تشويه جسدها حتى لا تعامل بشكل طائش بوصفهـا موضوعاً جنسياً...، ولتحظى بالاحترام بطريقة غـير مباشرة. (الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص٩٤ـ٩٥).

(٣) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص٩١.

(٤) الفردوس اليباب، ص١٤.

جسدها تعني بالتأكيد تغييباً تاماً للروائح العطرية التي نضحت من جسدها لحظة لقاء عامر على شاطئ البحر فليس الآن سوى رائحة الدم والعرق، فأين عامر ليلحظ ما كان متوارياً عنه من هذا الجسد الأنثوي المثير آنذاك؟:

" يرشح العرق من أعضائي وكائنات مجهولة باردة تدب فوق جسدي وأنت؟ أين أنت؟ لم لا تأخذني إلى البحر"[1]، لكأن صبا تؤكد بأن الرجال لا يحضرون بجانب هذا الجسد حين يلفه النتن والقبح، فأي بحر وأي رومانسية؟ ولحظة الولادة أو الإجهاض في أوجها الآن، مع حرص شديد من صبا على تفصيلها إمعاناً في تكريس هذا التوجه النسوي الذي وضع ضمن استراتيجياتها فرض فكرة العمليات البيولوجية لتخفض بها الكتابة الأدبية قيمة جماليات الجسد الأنثوي التي اشتهر بها في المخيال الجمعي، لذا لن نندهش لحديث صبا عن مسائل الحيض والإجهاض ومسائل الحمل بوصفها السمات البيولوجية المعرفة لجسد المرأة دون الرجل، ومطبوعة بوضوح عليه.

ها هي صبا لحظة الإجهاض تبدي اهتماماً خاصاً بتحليل مادية جسد المرأة وكأنها تستحضر **جوليا كريستفيا** التي تبنت هذا التوجه ونظرت إليه بنفور في إطار ثقافة الفصل بين الذات النقية[2]، وبين جوانبها المادية المتسمة بـ الكريه، أي كل "ما ينبذه النظام الاجتماعي خصوصاً السوائل والفضلات التي يخرجها الجسم مثل الدموع والبول والإفرازات الجنسية ..إلخ، والتي تعتبر كريهة تبعث على الإحساس بالنفور"[3]، وجميعها صور ماثلة عياناً في تسريد صبا لجسدها وهي بين يدي القابلة:

"بدأ الدم ينزفك إلى الموت والدم بحر مالح بلا مراكب ... الدم رائحة

(١) الفردوس اليباب، ص١٥.
(٢) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص ١٧٧.
(٣) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص١٨٦.

غريبة تملأ أنفي ... تلملم المرأة أشياءها الملوثة ببقع الدم"[1]، الدم الذي سال أصبح هو اللغة المشتركة الوحيدة بين صبا وعامر:

"أليس غريباً أن يكون الدم هو اللغة الوحيدة التي نتخاطب بها معا؟ .. شهران وأنا أنتظر أن يبرئني الدم من تهمة حملك، لكن الدم غائب وأنت حاضر، وحين بدأ الدم بالحضور أوشكت أن تغيب، ألا يمكن أن تحضرا معاً أو تغيبا معاً؟"[2].

وهكذا تطفو على هذا الجسد قيم جديدة ملؤها البشاعة والقذارة بينما تتلاشى مظاهر الفتنة والجمال من عليه ويطغى حضور الدم ليعلن عن غياب تام للطهر والنقاء.

هذا التوجه المائل إلى النسوية في خطاب مرحلة الوسط يحمل شرف المبادرة ولكنه تمثل روح المرحلة الانتقالية القلقلة فوجدناه - حتى وإن حمل بعض ملامح النسوية - غير قادر على تمثيلها التمثيل المقنع، نظراً لعدم تمكنه من أدواته حيالها، فضلاً عن مناخ مجتمعي غير مهيأ لاحتضان مثل هذا التوجه بمقولاته الصارمة وثوريته المعهودة، فرجاء عالم ببحثها المضني ورغبتها الجامحة في الخروج عن نسق السائد وطموحها في بناء لغتها الأنثوية الخاصة وجدناها تتوخى الحذر وتتخذ الحيطة، فآثرت التضمنيات على المعلن، والتلميحات على المصرح به، وبقيت أنثى ليلى الجهني - وإن جسدت معاناة النساء مع الرجال بخطاب نسوي واع - نجدها تنسحب بهدوء من المعركة بعد أن أفرغت بالحكي كل مخزونها من الوجع الحريمي، وهي حالة لا يمكن تجاوز وصف رولاند بارت Roland Barthes لها، حين سماها بـ (كروية الانكفاء على الذات في كتابة الرواية)، انكفاء كرّسه - في ظننا - حرص الكاتبات على وضع وسيط يبلغن من خلاله خطابهن النسوي، فالرجل صار وسيطاً في كثير من النماذج، واللغة صارت وسيطاً كما لدى رجاء عالم، وأيضاً التجريب

---

(١) الفردوس اليباب، ص٢٤-٢٥.

(٢) الفردوس اليباب، ص٣٩.

والأسطرة والتغريب والرموز المحلية وغير ذلك من الوسائط التي لم تتجرأ الكاتبة على إلغائها، بل اتخذتها أقنعة لحمايتها، ولهذا تسمي سالمة الموشي نصوص هذه المرحلة بالنصوص ذات الوسيط، وتنتهي في حكمها عليها بكونها نصوصاً ذات هوية ملتبسة "تمثل نسقاً لهوية مخيبة تسير نحو فنائها، فهي تجسيد جديد وحديث لذهنية شهرزاد على نحو يعاد إلينا في عناوين مختلفة"[(١)].

وهو حكم يتواءم مع أحكام شبيهة أطلقت سابقاً، فـ سمر روحي الفيصل عدّ الخطاب النسوي في هذا النطاق تعبيراً "عن وعي الروائيات الخليجيات بذاتهن، وقضية تحررهن، ولكنه خطاب غير متسق داخلياً، أو أنه لا يعرف الانسجام بحيث يجعل وعي الذات وما يجر إليه من تمرد المرأة ومطالباتها بالحقوق الاجتماعية ينتهي بغير الموت والرضوخ اللذين يدلان على وعي زائف، أو خشية من سطوة المجتمع الخارجي أو خطأ في فهم المصير النسوي في الخطاب الإبداعي المبشر بصورة جديدة للمرأة الخليجية"[(٢)].

---

(١) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص ٦٥.

(٢) الرواية الخليجية توصيفات ورؤى، مرجع سابق، ص ١١٨.

ـ التوجه الثاني ـ

الخطاب التجريبي

يُفهم التجريب في الفن بصفة عامة بأنه "اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل "(١)، أمّا في فن الرواية ـ تحديداً ـ فينظر إليه "كسلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم تسعى إلى تجاوز القائم، ووضعه موضع التشكيك، وهكذا تتحد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وصفها في المجتمع، هذه الإجابة يجسدها عادة المتكلم داخل الرواية سارداً كان، أو شخصاً من خلال ما يحكيه ويعيشه ومن خلال طرائق تقديمه لذلك المحكي أو المعيش "(٢)، وبالتالي فهي لا تأتي اعتباطاً ولا تتولد عن فراغ فعادة ما تكون ناتجاً لتحولات تفرزها الحياة ويبلورها الواقع.

في الرواية العربية عامة وفي السعودية خاصة توّلدت النزعة التجريبية مع دخول السبعينيات الميلادية لحظة تَوَلد الإحساس بانهيار الذات العربية على المستوى القومي والسياسي، الأمر الذي خلق المبررات اللازمة والمحفزة للإنسان كي يعيد الاعتبار لذاته "عبر السعي نحو خروقات جديدة في النصوص، تحاول تحقيق معادلة الأنا واتخاذ النص كأداة تبتكر واقعاً مختلفاً يُقصي التهميش، ويرفع شأن الذات المغتالة "(٣)، والذات الأنثوية العربية لا يمكنها الخروج عن هذا

---

(١) مجلة آفاق، محمد الكغاط، " التجريب ونصوص المسرح"، العدد٣، ١٩٨٩م، ص٢١-٢٢.

(٢) محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، الدار البيضاء ـ المدارس شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦، ص٧٧ .

(٣) عماد البليك، الرواية العربية رحلة البحث عن المعنى، قطر ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط١، ٢٠٠٨م، ص٩٢ .

المساق العام، وما أفرزه من روافد أخرى كمثل ظهور تيار الحداثة الذي كان لمجتمع المملكة العربية السعودية نصيب فيه.

لقد وجدت الكاتبة العربية عامة والسعودية خاصة في مثل هذه الأوضاع مبرراتها الخاصة المتوائمة مع طبيعة المرحلة أولاً، وطبيعتها كأنثى ثانياً، ثم ما يقع على هذه الطبيعة من ضغوط اجتماعية تزيدها قناعة بأنها الجنس الأكثر عوزاً واحتياجاً إلى نزعة تأسيس خطاب جديد قائم على كتابة الوعي الضدي وإثارة الشكوك في المفاهيم الراسخة، وقلب عملية التشفير الرمزي التي أسسها النظام الأبوي وثبتها في الذاكرة الجمعية حول جنسها فهي عنده مستودع الخصائص السلبية والمرذولة والدونية ورمز للتشييء.

تَطَلَّب تأسيس الخطاب الأنثوي المغاير تعابير ووسائل ووسائط وسبلاً جديدة عرضنا بعضاً منها في التوجه الخطابي الأول وكان ما عرضناه وسائط متعلقة بالمضامين أكثر من كونها متعلقة بالجانب الفني، والذي خصصناه لهذا التوجه، مع التأكيد على هذه الوسائط بشتى أشكالها تحمل تأثيراً على الخطاب ومقولاته، تعمل هذه الوسائط المؤدية إلى كسر وخلخلة تراتبية البناء الفني إلى" انفتاح النهايات كمعادلة لفضفضة جديدة متعلقة: أمّا بالحرية كهدف مبطن في الخطاب الجديد أو استكمالاً لكسر الشكل كمنهج فني ضد التراتب الذكوري المهيمن حتى على النص كشكل إبداعي"[(1)]، وهو ما دعاها لفرض سُبل التجديد المتوائمة مع توجهها هذا فتبنّت سياسة فضح المسكوت عنه وتفجيره، ورواغت في سردها بالانفتاح والتناص مع النصوص الأخرى، وبابتكار شتى أصناف الحيل السردية كاتخاذ العجائبية طريقاً لسرد مُلغز غامض.

وجاء التجريب واحداً من خياراتها تلك محاولة - من خلاله - تحقيق أهدافها

---

(1) عبدالفتاح صبري، تحولات الخطاب في القصة النسائية الإماراتية، القاهرة - مركز الحضارة العربية، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٣.

السابقة الذكر، فهو تقنية ووسيط يتشكل على القدر الذي تتطلبه حاجة الكاتبة المتمردة الثائرة وتبتغيه، وعلى النحو الذي يتطلبه مشروع الكتابة النسائية على افتراض أنه "مشروع انزياح معرفي، انزياح تاريخي يؤسس لتخلخل الرؤى والأحكام الموروثة، ويُفرز مساءلة المستقرات والنهائيات الاجتماعية ـ الثقافية مفتتحاً أفقاً جديداً"[1].

لربما قَصُرَ وعي الكاتبة عامة بهذا الانزياح الآتي عبر بوابة التجريب أو قُصرت قدراتها الكتابية المستجدة عن ابتكار سبل تحققه على نحو ما نلحظه في التجربة الروائية السعودية إلا أنه ـ بصورة عامة ـ لا يخرج عن كونه موقف جِدَةٍ ومفارقة واعتراض، و"انزياح كبير لزاوية النظر وللناظر بكل تجاربه ومخزون، ومن ثم انزياح لمواقع الرؤية والأحكام والتقويمات ولصورة العالم في الوعي المتخيل"[2].

نضيف إلى ما سبق قوله بأن التجريب يتخذ في الغالب مستويات متعددة[3]، وأن هذه المستويات يمثلها تمثيلاً حقيقياً ذلك التصاعد المرحلي لأي تجربة، على نحو تجربة الرواية النسائية السعودية التي تدّرجت فيها هذه المستويات تدرجاً طبيعياً انتقلت عبره الكاتبة السعودية من مستوى إلى آخر، ولاشك أن فن السرد في هذا التدرج الطبيعي صورة مصغرة عن طبيعة التقدم الإنساني القائمة على **النظرية الخطّية** القائلة بأن "التاريخ الإنساني يصعد من مرحلة إلى أخرى صعوداً وارتقاءً دائماً من المجتمع البسيط إلى المجتمع الأكثر تعقيداً مع إمكانية وجود تنوع أو تعدد في خط التطور هذا"[4].

---

(١) خالدة سعيد، في البدء كان المثنى، بيروت ـ دار الساقي، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٨٤.

(٢) المرجع السابق، ص١٨٤.

(٣) نظر إلى هذه المستويات بوجوه عديدة كالنموذج الذي وصفه محمد عزام بقوله "ووجوه التجريب والتجاوز عدة .. فهناك التجريب المغامر الذي يتجاهل كل ما سبقه من إبداع، كما يتجاهل علاقة المبدع بالقارىء... وهناك التجريب المعتدل الذي يؤسس على إبداع سابق، ويحاول إيجاد صلة مع القارىء تعتمد جماليات مشتركة بين المبدع والقارىء" (انظر: فضاء النص الروائي، مرجع سابق، ص٧٢).

(٤) سوسيولوجيا الثقافة، مرجع سابق، ص٢١٤ - ٢١٥.

وإذا لم تخرج الرواية - بحسب ميشيل بوتور Michel Butor- عن كونها بحثاً وأنها "تلعب دوراً ثلاثياً من الكشف والاستكشاف والتكيف"(١)، فبالتالي فإن لها مفهوماً لا يقر ولا يسكن، وتطورها - وإن كان متنوعاً أو بسيطاً - لا مفر من حدوثه، فالرواية السعودية أثناء حركة تحديث منتجها انتقلت من المستوى البسيط مروراً بمستوى ثانٍ ثم ثالث، وهذه المستويات تتبع مراحلها التي هي بحكم "ترابطها الشديد وتقارب إحداها من الأخرى، لم تكن متمايزة التمايز الكلي، فهي تبدو أحياناً قوية التداخل والتشابك مما يدفع إلى الظن بأنها ملخصة في مرحلة واحدة"(٢).

في بواكير الثمانينيات أو السنوات الأولى للمرحلة الوسطى حققت بعض الروايات النسبة الأدنى التي لم ترتقِ لأن تكون تجريبياً بالمعنى الدقيق للتجريب، فهي - على أقل تقدير - محاولات أولى ذهبت الروائيات من خلالها إلى تغيير طرائق تشكيلهن لعناصر الرواية من أحداث وشخصيات وعنصري زمان ومكان ولغة ..إلخ، حتى إن هذا التجديد لم يكن متطرفاً إلى حد إلغاء هذه العناصر، إنما توقف عند حدود إعادة تشكيلها في النص ومسّها مساً طفيفاً، بيد أن الأكثر طرافة وتميزاً في هذه الحقبة هو قصر المسافة التي قطعتها الكاتبة السعودية عبر رحلتها المتدرجة تلك نحو التجريب، فبين تجريبها في مستواه البسيط ومستواه الثانيوالثالث لم تستغرق الرحلة أكثر من سبع سنوات على أكثر تقدير، تلك المسافة المحصورة بينانطلاق رواية غدا أنسى لـ **أمل شطا** عام ١٩٨٠ ميلادية وبين صدور رواية **٤ صفر** لـ **رجاء عالم** عام ١٩٨٧ ميلادية، وبالطبع مع مطالعة ما جاء بعدها من نماذج.

يستوجب التأكيد بأن الكاتبة السعودية حين اعتمدت التجريب واحداً من خياراتها رأت فيه غاية ما، تتوافق وفلسفة خطابها في منظوره العام، تظهر هذه

---

(١) بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء - دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠١م، ص١٩١.

(٢) روايات عبد الرحمن منيف من المظهر السير ذاتي إلى الشكل الملحمي، مرجع سابق، ص١٧.

الغاية في كون التجريب في أبسط معانية إشارة إلى واقع زئبقي يصعب الإمساك به، وذلك بالضبط هو ما تترسم طريقه وتسعى إلى تحقيقه ولها فيه مأرب، يتجسد في تأكيد حداثة واختلاف وجدة خطابها تأكيداً على الجانب الفني من جهة، ومن جهة ثانية استثماراً للإمكانات التي يتيحها التجريب لأخذ خطابها إلى منطقة آمنة في ساحة التخاطب، وقد فصّلنا هذا الأمر تحت حيلة الأسطرة والتغريب.

كما لا يتوجب إغفال الآلية المراوغة للتجريب فهي إن أوحت بأن الفن مقصود لذاته وأوحت بتمركز الكتابة حول غاية العمل الأدبي الخلاق بالدرجة الأولى فهي قادرة - في ذات الوقت - على حجب الحمولات الأيديولوجية وتغطية المقولات الجاهزة وتضليل النقود الاجتماعية المباشرة، فضلاً عن ميلها بظاهر الخطاب إلى الحيادية أكثر منه إلى التطرف.

وفق هذه النتائج، كيف يمكن للتجريب أن يعمل في بنية الخطاب ويغير في توجهاته؟ وما الملامح التجريبية التي يمكننا ملاحقتها لتحديد موقف الخطاب؟ حيث من الوارد جداً ومن المتوقع الخطاب وتأثره - بصورة أو بأخرى - مع كل تغير في بُنى النص الثائرة على القواعد والأصول الفنية[1]، إلا أن مسألتين وجيهتين تظهران في تحليل الخطاب في النصوص ذات الطابع التجريبي، وتزيدان من صعوبة وخطورة رصد تحولات الخطاب فيها على وجه الخصوص، المسألة الأولى

---

(١) تحصر دراسة لـ رفيعة الطالعي ما يحدثه التجريب في بنية النص من تغيرات على النحو التالي:
"أ- استخدام أسلوب تداخل الأزمنة وتوزاي الأحداث المتفاوتة زمنياً في زمن سردي واحد واستخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق للتلاعب بالزمن.
بـ التسلسل الزمني للأحداث غير مبني على مبدأ السببية والنتيجة.
جـ- تتابع الأحداث يعتمد على منطق خاص بالعمل الروائي نفسه.
د- استخدام أسلوب التداعي الحر والهذيان.
هـ- الاعتناء باللغة واعتبارها حدثاً في حد ذاتها.
و- توظيف الغرائبية والأسطورية والرؤى.
ز- تعدد الأصوات السردية والرؤى" رفيعة الطالعي، الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، مرجع سابق، ص٦١.

تمس جنس الرواية بوصفه جنساً إشكالياً ينطلق بحسب جان ـ إيف تادييه Jean-Yves Taddeih من "إثبات إلى نفي ومن حضور مزعج إلى غياب تام ومن ضجيج هائل إلى صمت يكاد يكون تاماً"(١)، بمعنى أن نص الرواية مؤسس على اللاثبات، أو أشبه بمشروع تحت الإنجاز لا المؤلف ولا القارئ يستطيع تحديد معالمه، ومسألة كتلك تمثل ـ في ظننا ـ محركاً حقيقياً لبنية الخطاب/خطاب الرواية، أمّا المسألة الثانية فتنطلق من مفهوم الكتابة حال اعتبرت مجالاً استراتيجياً للمقاومة في نظر الكاتبة حينها من المتوقع أن يكون التجريب واحداً من وسائل هذه المقاومة بالنظر إلى مقدرتها على حل البنية الرمزية المهيمنة وزحزحة ما ثبت وتكلس، حتى أن النظرية النسوية كشفت عن "رفض الكاتبات اعتبارهن منفصلات عن الحركة الحداثية، ورأين أن سعي الحداثة إلى كسر التقاليد يشير إلى إمكانية بداية جديدة للمرأة الكاتبة"(٢)، كما اعتُبِرت كل من "فيرجينيا وولف، دوروتي ريتشاردسون Dorothy Richardson، وكاثرين مانسفيلد Katherine Mansfield، وماي سنكلير May Sinclair رائدات في السعي نحو صياغة قيم جمالية متميزة خاصة بالمرأة، تقوم على أشكال جديدة للتمثيل يمكن أن تُعَبِّر بصورة أفضل عمّا يدور في وعي المرأة"(٣)، وذلك في مجمله يندرج ـ حسب زعمنا ـ ضمن تجديد بنية الخطاب بأثر مباشر من التجريب في مستوياته الثلاثة سابقة الذكر والتي سنتوجه إلى تفصيلها الآن.

يتبين المستوى الأول عبر ذلك الجهد المبذول من قبل الروائية السعودية في تجديدها بنية النص ساعية إلى تحديثها ولتكن انطلاقتنا في المستوى البسيط للتحديث من رواية **غدا أنسى** لـ **أمل شطا** بإسنادها السرد إلى روائيين وبناء أحداث روايتها "على التناوب الزماني بين الماضي والحاضر كاسرة نمطية السرد

(١) جان ـ إيف تادييه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير البقاعي، القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ٢٠٠٦م، ص٩.

(٢) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص٤١٤ .

(٣) المرجع السابق، ص ٤١٤ـ ٤١٥ .

وأحادية الرواي"[١]، وفائدة هذا التعدد في جانب الخطاب هو تعدد وجوه الحقيقة. إن ساغ التعبير. بل وصعوبة القبض عليها بشكل تام ونهائي حتى بعد قراءة الوجوه المتعددة لها"[٢].

رفدت الكاتبة هذه الرواية برواية ثانية هي آدم ياسيدي وضمنتها مسعى تجديداً آخر قوامه كسر "نمطية السرد التتابعي للأحداث واعتماد تقنية التناوب الزمانيوالمونولوج الداخلي واستخدام ضمير المخاطب"[٣]، وهي برغم هذه المحاولات التجديدية لم تتجاوز المساس ببعض عناصر الرواية الأساسية، لا بالتطرف حدّ إلغائها أو تحييدها بل بالتوقف عند حدود إعادة تشكيلها في النص لا أكثر.

المستوى الثاني تتمثله وتجسده رواية٤صفر والفردوس اليباب بتقديمهما تجريباً مُنبتاً عن سياقه الروائي المحلي لا لكونهما وصلتا إلى المستوى المعقد من التقنية، ولكن لإفادتهما من أساليب السرد الجديدة على حد تعبير الدكتور **منصور الحازمي** الذي يرى أن "رواية٤صفر تفرغ الشخصية الرئيسية من علاماتها الفارقة وتجعلها مجرد شيء لا يمكن الإيمان به لخلوه من الاسم واللقب والوراثة والوظيفة الاجتماعية والطابع الشخصي كونه مجرد رقم لا أكثر"[٤]، وتبدي **الفردوس اليباب** عبر صنعة اللغة الروائية قدرة بناء لغة شعرية سردية متماسكة، وفضلاً عن اللغة ومحاولة تجديد صورتها نراها تسلم السرد لشخصيتين في الرواية هي شخصية صبا وصديقتها خالدة، وتقيم هذا السرد الثنائي على مبدأ التناوب، فمجرد أن تنتهي صبا من سرد القسم الأول تتكفل خالدة بإكمال القسم الثاني.

---

(١) البناء الفني في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٢٧.
(٢) جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠١م، ص٢٥٢.
(٣) نساء بلا أمهات، مرجع سابق، ص٢٢١.
(٤) ذاكرة رواية التسعينيات، مرجع سابق، ص١٥١.

البعـد التجريبـي لهاتين اللحظتـين السرديتين هو المواجهـة المباشرة مع نسق السـرد التقليدي(١)، بمحاولة زحزحته عما ثبت فيه وتكلس، كالخروج على تراتبية الزمن وعلى أحادية الصوت السردي أو التملص من تعاقبية أسلوب الروي الخطي والتسلسل التراتبي للأحداث.

يتصعـد هذا المستوى ليرتقي إلى مستوى متقدم جداً، هو ثالث المستويات وفيه شهدنـا نصوصـاً لنشهد منفتحة على كل الأجناس التعبيريـة والمرجعيات الثقافية والدينيـة والسياسية، والانفتاح قانون مـن قوانين التجريب وصورة من صورة، وهو -بالضبـط- مـا ترسمته رجاء عـالم بنبذها الاستقلال النوعـي وتأسيس "القوانين الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص، من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف ومن مأزق الكينونة إلى أفق السيرورة"(٢).

يدفعنا لاعتماد هذه الحالة التجريبية لدى رجاء عالم ذلك التراكم والتلاحم المشهوديـن في صورهـا التجريبيـة(٣) وعن عمـد ومقصدية، مما يشـير إلى رغبة

---

(١) يُقصـد بالنسق التقليدي "الذي يقدم الحكاية والأحداث بما فيهـا الشخصيات وعلاقاتها بشكل منظم ومرتـب، وهو نسق يقوم على مبدأ السببية والنتيجة، أو العلة والتأثير ويقدم حكاية لأحداثه على أساس التتابـع الزمنـي والمنطقي ويهتـم بالوقائع والأشيـاء والتجـارب المباشرة ويرسـم الشخصيات ويصور هيئاتها الخارجية كما لو كانت أشخاصاً تاريخيين حقيقتين أو واقعيين، وينقل هذا النسق ذلك كله بلغة تعتمـد على الوصف والنقل الدقيق والتوضيح والمباشـرة، وهو نسق يتداخل فيه مفهوماً الراوي والسارد والمؤلـف الذي لا يجيد التخفي وراء إحدى الشخصيات أو خلف السارد" رفيعة الطالعي، الحب والجسد والحرية، مرجع سابق، ص٢٥.

(٢) موسوعـة الأدب العربي السعودي الحديث، إعداد منصـور ابراهيم الحازمي، المجلد الخامس الرواية، الرياض- دار المفردات، ط١، ٢٠٠١م، ص٤٤ .

(٣) نشير إلى نماذج تجريبية عديدة قدمتها رجاء عالم مثل:

أ- في رواية طريق الحرير وبالإضافة إلى الانفتاح الواضح على الأجناس الأخرى تلجأ عالم إلى ما عرف في البلاغـة العربية القديمة بحساب الجمل بحيـث تعتمد قيمة رقمية للأحرف الهجائية العربية بحيث نتعرف بنا إلى تحديد المعنى.

ب - في روايتهـا مسـرى يا رقيب تلجأ إلى خلق نص روائي مواز عبر تقنيـة اللوحة التشكيلية بتضمينها لوحات أختها الفنانة التشكيلية شادية عالم وجعلها عنصراً من بنية الرواية.

عارمة لدى هذه الكاتبة تحديداً في "التحديث مع الحرص على وضع كل ما هو غريب وعجيب ولا معقول وسحري وخرافي وأسطوري، ربما بهدف إضفاء بعض السمات التي تدفع في المتلقي شعوراً أنه أمام نص مختلف سعى لمغايرة السائد والمألوف بالنسبة لسياقه التاريخي"[1]، فوجدناها تستخدم الصور البيانية والرسومات والأشكال الهندسية ولا تتوانى في أحد نصوصها عن فرد مساحة كبيرة للوحات تشكيلية تتداخل مع النص المكتوب وتتقاطع معه أو توظيف الأمثلة والأهازيج الشعبية والفنون الفلكلورية والأبيات الشعرية والحكايات الخرافية والأساطير، وهي لا تتردد في موازنة مساحة الهامش بمساحة المتن باستخدام خط أفقي يقسم الصفحة إلى شطرين .. إلخ.

تقصد ركوب موجة التجريب واتخاذها منهجا آلية تستمد قوتها من النصوص ذات الطابع الإشهاري التي تتوجه مباشرة لقارئها من خلال عبارات

مباشرة مثيرة لانتباهه، ونحسب أن التوجه التجريبي خير من يمثل هذه الحالة لتعمده كسر أفق التوقع ولخروجه عن النسق المألوف، وهذه المقصدية الإشهارية بارزة في سرد **رجاء عالم**، فكثيراً ما تقصدّت كسر الحواجز الفاصلة بينها وبين قارئها بوضعها العلامات الإرشادية والخرائط في طريقه، ومن هذه العلامات الإرشادية قولها: "ستأتيك حكايتي في متن جار وختم محوط، أولهما وثانيهما باطن، والظاهر حديث، والباطن قديم فلا تجمع بقراءتك الحديث لقديمه: ابدأ بالجاري وأقفل بالختم حيث كل زائل يقوم على دائم ومنه يكون انبعاثه"[2].

جـ- في سيدي وحدانه نرى نماذج الأشكال البيانية والهندسية ومجموعة الرسومات وقد لعبت دورها الكبير في صنع دلالات النص.

د- في روايتها حبى تبني روايتين واحدة نتتبع أحداثها في المتن وأخرى في الحاشية ونشير إلى ذلك التقسيم صراحة في بداية النص حاثة القارئ على التنبه إلى شأن الفصل بينهما.

(١) الفنون الأساطير في الرواية العربية، مرجع سابق، ص١٩٠.

(٢) رجاء عالم، حبى، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م، ص٥.

وتقول في لوحة إرشادية ثانية: "لا ننصحك أيها القارئ العزيز بقراءة الصفحة كاملة، ننصحك بقراءة المتن مستقلاً عن الهامش أو بقراءة الهامش مستقلاً عن المتن"[1].

وكمثل النصوص الإشهارية التي تتكئ كثيراً على الترويج لمنتجها وجذب المستهلك إلى حياضها أفادت **رجاء عالم** من هذه اللغة الإشهارية الترويجية ووظفتها لتوريط قارئها في منتجها الروائي بقولها:

"ما سأرويه لم يقع قط في أحباري التي صارت نحلة تلملم الرحيق من تويجات الحلم والواقع والبرزخ والشهادة"[2].

معنى ما تقدم: أننا حيال مرحلة تعتبر الأولى في حمل لواء التجديد باعتناق نماذجها الروائية - بنسب متفاوتة كما أوضحنا - المبادئ الأساسية التي قامت عليها الرواية الجديدة حين ظهورها في فرنسا لأول مرة، وذلك في أوائل خمسينيات القرن العشرين الميلادي، من كونها - حسب تعبير بانغو Bango - "مدرسة للرفض"[3]، وإنها الرواية التي "تريد نفسها ممارسة للشك حتى لو ظل موضوع ذلك الشك بالضرورة غامضاً بالنسبة لها"[4]، وهي في مجملها "ليست كتابة لمغامرة بل مغامرة لكتابة"[5].

ما ينبغي لنا الانتهاء إليه ذلك الأثر الذي يمكن للتجريب إحداثه في الخطاب، والتحول الذي يمكننا رصده فعلياً في خطاب المعتنقين للتجريب فيالرواية النسائية السعودية، فهل من أثر حقيقي أحدثه التجريب في بنية خطاب هذه المرحلة؟

---

(١) حبى، ص٥ .

(٢) سيدي وحدانه، ص١٣٢ .

(٣) مدخل إلى نظرية الرواية، مرجع سابق، ص٢١ .

(٤) المرجع السابق، ص٢١١ .

(٥) المرجع السابق، ص٢١١.

لنبدأ بأثر المستوى الأول من التجريب ومدى فاعلية هذه الممارسة البسيطة - بحسب تصنيف الدراسة لها - على تغيير بنية الخطاب، ولنعد مباشرة إلى مثالنا السابق المتمثل في رواية غدا أنسى، والتي تقدّمت إلى التجديد على استحياء، فقط بمخالفتها عرف الرواية التقليدية في عنصر الراوي، بما يمثله في الخطاب من زاوية رؤية وموقع يتخيرهما الكاتب لموضوعه، وغالباً ما تتخذ الرواية التقليدية لهذه الزاوية راوياً عليماً مهيمناً لا يمكنه من جراء تسلطه خلق تلك المسافة اللازمةوالضرورية بينه وبين من يتحدث عنهم من شخصيات أو بينه وبين الكاتب الحقيقياوفي الحالتين يصبح هو المالك الشرعي الأوحد لوجهة النظر الروائية.

هذه الرؤية الأحادية هي ما تسعى غداً أنسى إلى تغييره متأملة عزل الراوي الأوحد ووجهة نظره الأحادية أيضاً وإتاحة المجال لخطاب متعدد الرؤى ووجهات النظر بتكثيرها للرواة وللأصوات الروائية، وهنا يجد الخطاب مبتغاه ومساحته المؤهلة للتغيير، فبمجرد أن تسعى الرواية إلى تشكيل خطابها على نحو متعدد يمزج بين أطياف عدة، فهي إذن بحسب جيرار جينيت تقترب من "خرق مؤقت للشفرة التي تتحكم في هذا السياق"(١).

يخلق هذا الخرق بعده الفكري الجديد بجعله الرواية رواية أصوات لا رواية صوت واحد، ورواية الأصوات " تمنح شخوصها حرية تعبيرية وتكافىء في الرأي مما يجعل الرواية حافلة بوجهات نظر داخلية نتيجة للتعددية الصوتية التي تشمل بدورها نوعاً من التوتر المقصود داخل هذه الروايات، فتعكس وجهات النظر التباين الفكري والأيديولوجي والفلسفي داخل مجتمع الرواية"(٢).

وإذا شئنا الزيادة فإن الخروج على نسق أحادية الراوي لا تترك أثراً في تنوع الخطاب فحسب وإنما تشي بتحول تغير طرائق السرد لتتراوح بين السارد الخارجي

(١) خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٢٠٦ .

(٢) محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٠م، ص٣١ .

والأنـا، عوضاً عن هيمنة الـراوي العليم التي لوحظت هيمنتـه على خطاب مرحلة البدايـات، وهو تغيير يدخل في حكم التحديث بمحاولة الانتقال من السائد والمعتاد إلى الأكـثر حداثـة وجدة ليصبح التركيب عوضاً عن الســرد التقليدي الذي يعتمد التسلسل الطبيعي وإلى السارد الذاتي المُمَسرَح(١) عوضاً عن السارد كلي العلم.

مثـل هــذا التنـوع يمثـل - في ظننـا - البـاب الأكـثر رحابـة لصنـع ديناميكية خاصـة للخطـاب الروائي المضاد بما يمتلكـه من قدرة على إبـراز تعددية وجهات النظر "نتيجـة انشغال الروائـي بإعادة توزيع الأضواء على القيـم الثابتة والأخرى المتحولـة والمناهضـة أيضـا"(٢)، لا كما كان في سابـق عهده منشغـلاً بإعادة إنتاج ثوابـت القيم الفكرية الشائعـة بحماس أتاح له مساحـات الاستطراد أو الخطابية الزاعقة، وإحالته بُوقاً لتوجهات وعظية وأيديولوجية صاخبة.

بالتأكيـد لن يحتمـل التجديد في مستواه البسيط هــذا الرؤية المعمّقة للتجديد في مستــواه المتجاوز كون ما قدمته **أمل شـطا** - على سبيـل المثال - ما يزال محتفظاً بالمسحـة التقليديـة وبمقـولات خطابها السائد، علمـاً بأن الدراسـة تصر على أن ملامـح التجديد حتى وإن بـدت مبسطة فلابد وأن تحمل في تلافيفها الخفية بذرة هذا التوجه الجديد في خطـاب الرواية النسائية السعودية، توجه خطاب التجريب والبحـث والتجاوز، والـذي إن تحفظنا على قوة تحوله في هــذه النماذج لا يمكننا - أبـداً - إنكار شرعية وجـوده وقوة حضوره في مشروع **رجاء عـالم**، بوصفه الأنموذج الحي للخطاب التجريبي والمتجاوز في مسيرة هذه الرواية.

---

(١) الـرواة المُمَسْرَحـون: مصطلح سكه واين بوث حين ناقش الاختلافـات الأكثر أهمية لتأثير السرد، فرأى أنهـا تعتمـد بالدرجـة الأولى على "ما إذا كان الـراوي ممسرحاً بطريقتـه الخاصة، وعلى مـا إذا كان يشـارك المؤلف في معتقداته وصفاته" ويقابـل واين بوث الرواة الممسرحـين والمسرحة المقصودة، ويرى أن تتجـه الراويـة إلى "مسرحة رواتها بصـورة كلية صانعة منهم شخصيات تنبضـ بالحياة مثل أولئك الذين تخبرنا عنهم" (انظر: واين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل عردات وعلي أحمد الغامدي، الرياض- كلية الآداب بجامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٤م، ص ١٧٥-١٧٦).

(٢) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، مرجع سابق، ص٣٤.

التجريب في الجانب الأسطوري. على سبيل المثال. في مشروعها محاولة لمس بنية النص بالدرجة الأولى بيد أنها تشكله ليعطي دلالة فكرية، فيبدو كخطاب جديد تهدف منه إلى قراءة العالم من حولها قراءة أسطورية، وإلى فتح فضاءات التأويل وتوسيع فرضياته كما أنها تعيد الخطابات المنبثة في واقعها المعيش دينياً وسياسياً واجتماعياً وثقافياً إلى فطريته وطهارته، بتأكيدها أصوله القديمة الصافية التي قد تغور إلى زمن النماذج العليا وهي بهذا التذكير تدق أجراساً لم يعتد الخطاب في سابقه التماس معها، فمكة المكرمة لا تحضر بوصفها المدينة الدينية الحاضرة فقط بل تتداخل قداستها ومكانتها الدينية العظيمة مع قضايا المجتمع من حولها، ويمتد حضورها أسطورياً أناساً ومناخاً وجغرافية حتى وإن سعت الكاتبة إلى إخفاء هذه المقاصد.

ولعلنا ندرك أثر الوظيفة الموكولة إلى التجريب على الخطاب من خلال استحضار مرجعيات اللون الأسود الأسطورية في روايات **رجاء عالم** وكيف توثقت العلاقة بينه وبين مكة تحديداً، فاتحة أفق القارئ ليصنع من دلالات هذه العلاقة ما يشاء، فسواد بعض ساكني مكة له مصادره كما سبق وأن أوضحنا في حيلة الأسطرة كحيلة من حيل هذه المرحلة، ولنقس على ذلك المساحة الكبيرة التي يحتلها السواد شاملة الغربان السود والكلاب السود والخراف والثعابين والسحرة ليصبح السواد قاسماً مشتركاً في مكة المكرمة: بشرها وكائناتها ومعالمها.

وإذا ما أخذنا من سواد اللون وطرحناه عبر شريحة الأفارقة السود الذين تخلفوا في مواسم الحج واستقروا في الحجاز، وسعوا جاهدين للانصهار في المجتمع السعودي فيمكننا قياس النقلة النوعية التي حدثت لخطاب الرواية السعودية في مقاربة هذه القضية، فـ**رجاء عالم** وغيرها. كما هو ملاحظ. تطرح قضايا هذه الفئة بشيء من الحذر والحيطة بل وتبتكر لها الحيل، حتى أن عبارة" قارات السواد السفلية تحت عوالمنا تتأول لأكثر من معنى: فقد تكون قارة أفريقيا، وقد تكون إشارة لأماكن الجن، وبهذا هي لا تصرح بالسواد المقصود إلا أن التناول

المباشر لهذه الفئة يأتي مع قدوم المرحلة الثالثة مسجلاً للخطاب شيئاً من التحول في معيارية جرأته لتناول قضايا ذات حساسية كتلك، فلم تتردد كاتبات كثر مثل ليلى الجهني التي جعلت رواية جاهلية "ميداناً لمواجهة الخطاب العرقي بين خطاب السود والمجتمع السعودي، وهو ما اعتبرناه صورة من صور تحولات الخطاب الروائي.

وبالعودة لإحالتها على المرجعيات المختلفة كالمرجعيات التاريخية والدينية تعرج عالم على ذكر قصة آدم وزوجه التي تتخذ مسمى عائشة في هذا النص، ثم تعريجها على ذكر مكانهما المقدس وحكاية إنجابهما، وما ذلك كله سوى ترميزات تشير إلى أسطورة الخلق والتكوين، فـ آدم الرواية هو أبو البشرية، آدم الذي "قضى عمره في تلك اللوحة التي تصور فيها الطين والحجر والكون في صورته الأولية قبل أن تتشكل لجسد عائشة المعشوقة المثالية وأنه واحد من جسد البوابة"[١] علماً بأن عائشة تسكن مكة، وهنا يتسع نطاق الخطاب ليتجاوز نطاق خصوصيته إلى مساحة ذات بعد إنساني أشمل، فيلاحق "الرؤية الإنسانية العميقة المتماسكة التي تحلل جوهر الفعل الإنساني والحياة الإنسانية"[٢]، ولاشك أنه يقوى أثراً بانطلاقته من قضايا خاصة منفتحاً بها على تلك الأبعاد والمشتركات الإنسانية.

وأخيراً نقول في ختام الفصل الثاني من الباب الأول أن المرحلة الثانية بكل ما تضمنته من سمات وآليات مواجهة وتوجهات خطابية مرحلة انتقالية استمدت تحولاتها أهميتها من كونها وقعت وسطاً بين مرحلتين: البدايات والراهن، فشكّلت بتوسطها حلقة وصل بينهما، آخذة من سابقتها ومهيئة للاحقتها، إضافة إلى حالة القلق التي وسمتها كملمح رئيسي نظير الظرف الاجتماعي المتغير، حيث انتقل المجتمع من ظرف إلى آخر مما أسهم في تشكيل خطاب روائي قلق مجرب متمرد

---

(١) رجاء عالم، موقد الطير، ص٦٤ .

(٢) إبراهيم السعافين، تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، رام الله ـ دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧م، ص١٠٠.

أحيانا، باحث بصورة عامة عن تجاوز ما ثبت واستقر في سابقه، وهو ما ينتهي بنا إلى ترسيمة نهائية فيها تتضح صورة الخطاب الروائي النسائي في مرحلة الوسط وهي على النحو الواضح في الجدول التالي:

السمات العامة لخطاب المرحلة الثانية	حيل خطابها السردية	توجهات خطابها الرئيسية
أ. توطين الخطاب النسائي. ب. تسريد الواقع. ج. قلق البحث ورغبة التجاوز.	أ. مراوغة الخطاب وتمويهه. ب. أسطرة الواقع وتغريبه.	أ. الخطاب النسوي. ب. الخطاب التجريبي.

وبهذا نكون مهيئين للولوج مباشرة في راهن الخطاب الروائي النسائي في المملكة العربية السعودية الذي خصصت له الدراسة الباب الثاني بأكمله.

الباب الثاني

الخطاب الروائي في المرحلة الثالثة
(خطاب الراهن)

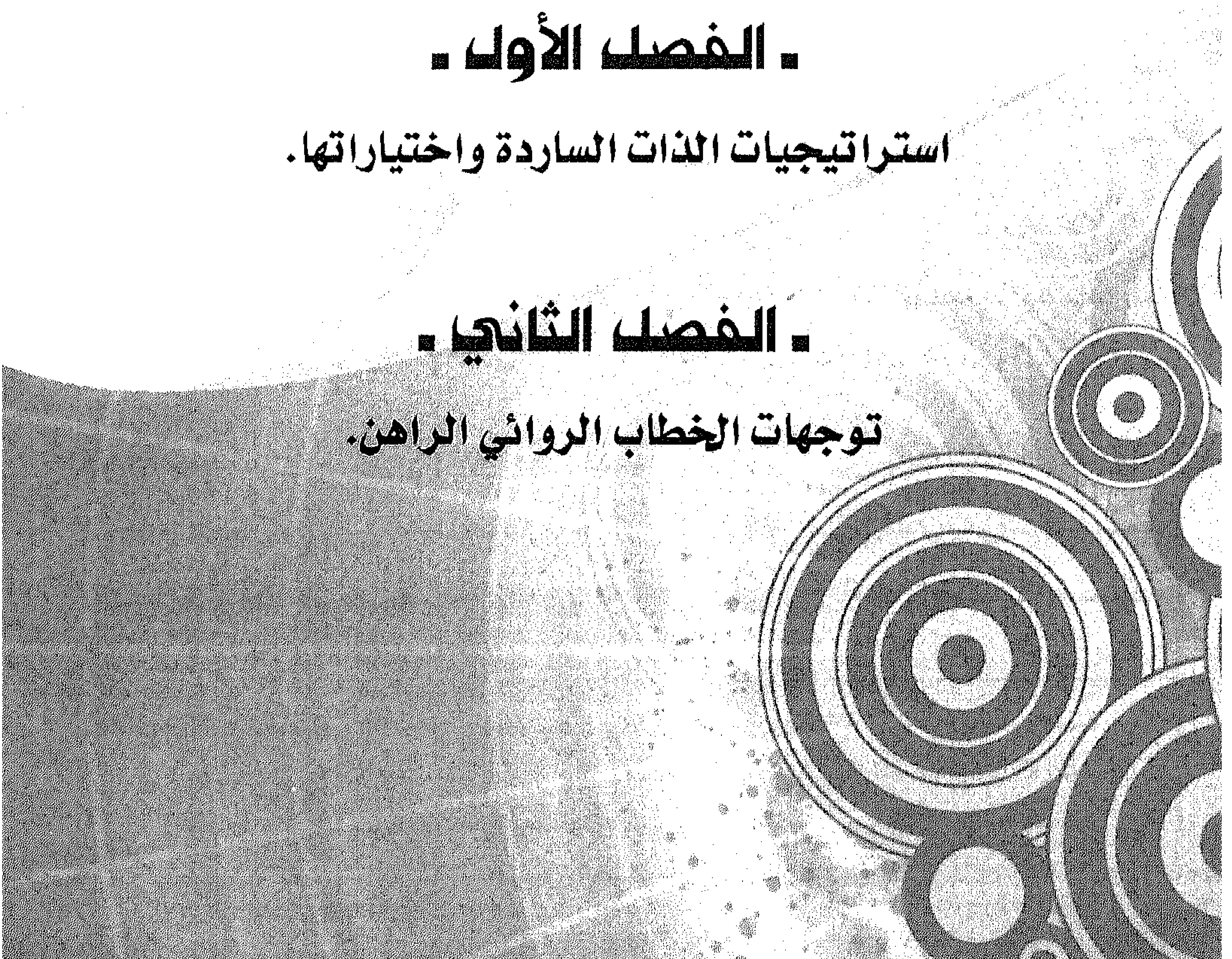
- مدخل الباب الثاني.

- الفصل الأول -

استراتيجيات الذات الساردة واختياراتها.

- الفصل الثاني -

توجهات الخطاب الروائي الراهن.



مدخل الباب الثاني

نتطرق في هذا الباب لمرحلة تكفلت بإثارة العديد والعديد من الأسئلة على مختلف أصعدة ومجالات خطاب المجتمع السعودي، ونعني الفترة الممتدة من العام ٢٠٠١م حتى نهاية عام ٢٠٠٩م، وهو العام الذي انتهت عنده الدّراسة في مقاربتها خطاب الرواية النسائية السعودية بكمها الروائي اللامعهود، فنتاجها خلال الفترة المذكورة قارب مائة وثلاث عشرة رواية، وهو تحول في مستوى الكم علينا أن نعتني به لأهميته الخاصة في تكثيف مقولات الخطاب وتدعيم توجهاته العامة.

إذن، إن أول ما يسترعي الاهتمام ذلك الحضور المكثف واللافت للراوئيات السعوديات ـ منتجات الخطاب ـ من حيث كثافة الإنتاج الروائي الذي تفوق فيه صوتهن على صوت الروائي الرجل، ثم من حيث الحضور الاجتماعي والإعلامي والثقافي، وهما أمران دفعا بخطاب رواية هذه المرحلة ـ النسائي تحديداً ـ للترقي لمستوى الخطاب المثير للجدل والاختلاف من حوله، فعقدت فيه المنتديات والملتقيات النقدية التي انتهى واحد منها[1] إلى نتيجة دالة على التحول عبّر عنها بقوله:

"لاحظ الملتقى أن القصة النسوية الجديدة قد فارقت التخوم التقليدية وشارفت عوالم جديدة متسقة مع التبدلات الاجتماعية ضمن السياق الاقتصادي الجديد"[2].

والسياقات المتداخلة التي أحاطت بخطاب المرحلة الراهنة تحديداً عديدة، ولا يمكننا إغفال دورها وتأثيرها فيه، وذلك أمر لا محالة واقع إذا ما أخذنا بمفهوم القطيعة الابستمُولُوجيَّة، أي أن لكل حقبة أو عصر تاريخي بنيته المعرفية الثابتة،

---

(١) كندوة القصة الخليجية النسوية الجديدة التي نظمتها دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، وهو ملتقى الشارقة الثاني للقصة التي عقد من ٥-٧ يونيو ٢٠٠٧م.

(٢) القصة الخليجية النسوية الجديدة ـ وقائع ندوة علمية، مرجع سابق، ص٢٦٧.

ثـم أن "كل مرحلـة تاريخيـة تفرز قـوى اجتماعية حيّـة وفعالة تختصـر بنضجها وطموحاتها الثورية الحقبة الزمنية، وتعكس الروح العامة السارية، والمبدع العظيم ـ لاسيمـا الروائي ـ هو الذي يجسد هذه القوى تجسيداً كليّاً"[1]، وهو تأكيد على قوة العلاقة بين الواقع المعيش وبين منتج الخطاب.

مبدئياً نرى أن الخطاب الروائي السعودي الراهن يحمل بين طياته حالة إبداعية توحـي بتداخل كبير بينها وبين واقع المجتمع السعودي وظرفه العام، وإذ نقول بهذه النتيجـة المسبقة إنما نستحضر نتائج توصلت إليهـا بعض الدراسات السابقة على هذه الدراسة في الحقل نفسه، كـ دراسة لـ **حسن النعمي** وانتهى فيها إلى أن ما حلّ بالمجتمع السعودي من تحولات متأخرة هي بمثابة التربة التي غذّت الحركة الروائية السعودية على اعتبار أنّ "أي تحول في مسار الرواية وفي الموضوعات الروائية المختلفة أو جماليـات السـرد وتطورها من مرحلة إلى أخرى .. تحيل الرواية نوعاً أدبياً تلده التجـارب الاجتماعية ومـدى عمقها، وتغذي نموه التحولات الكـبرى، حتى أنها قد تغـير من تكوينه الجمـالي والمعـرفي"[2]، وعدّها **معجـب الزهراني** "المؤشر القوي على أن وضعية اجتماعيـة بأكملها بدأت تغري كثيرين وكثيرات بالكتابة عنها"[3]، وهـي ذات النتيجة التي انتهـت إليها دراسة **عبد الرحمن بـن محمد الوهابي** بعد أن قاربـت النص الروائي النسائي السعودي وعلاقته بالمتغير الثقافي في السعودية، فأكـد "أن الرواية هي الأنموذج الفني الأكـثر وضوحاً الذي يقدم مقداراً دقيقاً من التغـيرات والتطورات داخل المجتمع"[4]، وهي ـ كما نراها ـ في المرحلة الراهنة ذلك الحيـز التفاعلـي الفسيح مع المجتمع، اتضـح من خلاله مدى تأثـر جنسها الأدبي بمختلـف التحـولات الاجتماعيـة والثقافية والإعلاميـة وتفاعله الكبـير مع حركة التاريخ.

---

(١) المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، مرجع سابق، ص٤٠.

(٢) صحيفـة الجزيـرة، حسـن النعمي، "الرواية السعودية مسـيرة بين إيقاعين"، الرياض. الملحق الثقافي الأسبوعي، عدد١١٠، الاثنين١٣جون٢٠٠٥م.

(٣) من الركام إلى التراكم، مرجع سابق، ص٢٧.

(٤) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص٢٤٦.

أكثر من مائة وثلاث عشرة رواية أنتجتها المرحلة الراهنة سنحاول أن ننتقي منها مدونة خاصة بهذا الباب تحديداً، إلا أننا نلفت النظر إلى الظروف التي هيأت لظهور هذا الكم الروائي في مثل هذه المرحلة، فهي في الواقع وليدة وضعية ثقافية متغيرة، ففي مجال تعليم المرأة نلحظ توسعاً في مخرجاته بعد أن حظيت المرأة السعودية بتعليم جامعي على أعلى المستويات وبفرص سانحة للابتعاث، وبفرصة الولوج في التخصصات العلمية الحديثة التي كانت فيما مضى حكراً على الرجال، فضلا عن جديد المناهج التعليمية التي ألّحت المرحلة على إحداثها بمراجعة توجهاتها الفكرية ضمن البرنامج الإصلاحي العام، مما أدى إلى توسيع مداركها وإعادة صوغ فهمها للكون بكل عناصره.

هذه العناصر الثقافية العديدة والمتسمة بالتحول يقصر المقام هنا عن التفصيل في شأنها، ولهذا سنضطر للتمثيل لها بصورتين من صورها العديدة المرتبطة بشكل وثيق بالرواية في إنتاجها وفي تلقيها لما لهاتين الصورتين من تأثير مباشر على صنع الخطاب وتوجيهه، ونعني **أولا** الإنتاج الروائي السعودي وتدافع صيغه الخطابية، و**ثانيا** موقف القارىء ودوره في تفعيل دور الخطاب.

من الصعوبة بمكان إغفال وفرة وتسارع منتج الخطاب الروائي السعودية الراهن، ونصيب الروائية السعودية منها كان وافراً، حتى أنه فاق في عدده ما أنتج في المرحلتين الأولى والثانية مجتمعتين، ثم إن "عدد الروائيات اللاتي ظهرن خلال هذه الفترة يفوق على عدد الروائيات اللاتي ظهرن خلال رحلة الرواية السعودية السابقة، ففي الأعوام الثمانية الأخيرة أكثر من ثلاثين روائية لم تعرف الرواية السعودية في السابق سوى عشرين روائية"(١)، وذلك بلا شك مؤشر واضح للمدى البعيد الذي لعبته التحولات الكبرى في تغيير أدوار الثقافة والإعلام في هذا المجتمع فحفزتهما إلى خلق واقع ثقافي وإعلامي جديد.

---

(١) حسن حجاب الحازمي وخالد احمد اليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية. الرواية مدخل تاريخي. دراسة ببليوجرافية ببلومترية، الباحة. نادي الباحة الأدبي، ٢٠٠٨م، ص ٤٤.

أسهمت مؤثرات عديدة تراوحت بين المباشر وغير المباشر في صنع هذا الواقع الثقافي الجديد، فعلى مستوى التنظيم الإداري تم غربلة الأندية الأدبية مع دعمها بسخاء لجعلها أكثر مواكبة للتغيرات السريعة، وإن أهم ملحوظة في الهيكلة الجديدة هو مدّ الأندية بنخب متنوعة التوجهات والمرجعيات بعد أن كان أغلبها رهن التقليدية والتقليديين، الذين تسنموا هرم تلك الأندية وأداروها لفترات زمنية طويلة وفق منهج النخب المحافظة، إلا أن تحولها إلى التعددية والتنوع أحال أبواب هذه الصروح الثقافية الموصدة إلى أبواب منفتحة على المجتمع والفنون والقضايا المغيّبة وغيّر من واقع الثقافة السعودية، بما يعوّل عليها كنخبة "تضم المفكرين ذوي النزعة النقدية والتقدمية"(١).

من جانب آخر فقد كُثفت الملتقيات والمؤتمرات والمهرجانات الثقافية وتتابعت الأيام الثقافية السعودية في تقديم دورها خارج المملكة وبمشاركة فاعلة من قبل المبدعات السعوديات في شتى مجالاتهن، ناهيك عن تقليص دور الرقيب على المطبوعات وفي معارض الكتاب مما أفسح المجال لعناوين روائية سعودية جاءت محملة بخطاب مضاد، فقوبلت بطلب لا مثيل له من قبل القارئ السعودي كما سنوضح لاحقا.

أثر هذا مليّاً على عجلة الإنتاج الروائي بتلاحق العناوين الصادمة وتداخل الأصوات الإبداعية من شتى مجالات الأدب لتتخذ من الرواية ملاذاً لها فلحق بركب الرواية كل من القاص والقاصة والشاعر والشاعرة والكاتب والكاتبة حتى بات الأمر ظاهرة لفتت أنظار الباحثين وحفزت تفسيراتهم لها، فهي في وجهة نظر **صالح زيّاد الغامدي** من أهم علامات حضور الرواية، وعدّه "بهذه الصفة التحولية في جانب التاريخ النوعي للكتابة عند عدد من الشعراء والكتاب الذين اعتدنا تصنيفهم في خانة الشعر أو المقالة أو القصة القصيرة مثلا، وفي جانب

(١) محمد بن صنيتان، النخب السعودية ـ دراسة في التحولات والإخفاقات، بيروت ـ مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، ٢٠٠٥م، ص١٢١.

القيمة الوظيفية للنوع الأدبي التي تواطأ سياقنا النقدي والثقافي على تداولها في الترويج للشعر خاصة"[1].

لنمثل بالروائيات القادمات من عالم القصة القصيرة، فـ الكاتبة **نورة الغامدي** التي أصدرت عام ١٩٩٥م مجموعتها القصصية: **عفوا لازلت أحلم**، وأصدرت عام ١٩٩٦م مجموعة أخرى بعنوان: **تهواء**، لتعود في عام ٢٠٠٢م وتصدر روايتها الأولى: **وجهة البوصلة**، والأمر ذاته حدث مع **أميمة الخميس** التي نشرت رواياتها الأولى: **البحريات** عام ٢٠٠٦م بعد تجربة طويلة مع القصة القصيرة، ومثلها الكاتبة **ليلى الأحيدب** بعد سلسلة من الكتابات الصحفية والإبداعية، ومثلهن في عالم الكتاب الذكور: كـ **عبده خال** الأقدم من عالم القصة، أو من جاء من عالم الشعر كـ **غازي القصيبي**. رحمه الله. و**محمد الدميني**، والأكاديميون من مثل **تركي الحمد** وغيره كثير.

وإن قوبل هذا الوضع بقبول من المتلقي فالأشد غرابة هو تحول بعض المحامين والمهندسين والأطباء وغيرهم إلى عوالم الكتابة الروائية أملاً في استثمار إمكاناتها وصوتها الإعلامي، الذي بات أكثر تأثيراً في هذه الحقبة تحديداً، وإننا لنرى في إغرائها مسوغاً دفع بهؤلاء الكتاب على اختلاف مجالاتهم إلى الرغبة في امتلاك سلطة خطابها.

نخرج من هذا الكم بمدونة تكفل لنا الوقوف على خطاب المرحلة الثالثة/ خطاب الرواية الراهن، مع التنويه إلى معضلة الاختيار التي واجهت الباحث بالنظر إلى كثرة الخيارات وتعدد المستويات وتنوع المضامين والأساليب، حتى وصف منتجها بـ "خطاب المرحلة التي لم تعد الخطابات الأخرى تمثلها وتترجم مفرداتها إلا في أضيق الحدود، ثم إنها امتداد منطقي لحكايات كونية حديثة تحترم منطق السؤال والبحث والنقد بقدر ما تحاذر مكر الإيديولوجيات السائدة وتجابه جمودها وتكشف

(١) الرواية بوصفها الأكثر حضورا، مرجع سابق، ص١٧.

زيفهـا"[1]، ونضيف أن وفرة المنتج أمر قد يفيـد في منح الخطاب الروائي إمكانية كبـيرة على تجـاوز المعتاد في توجهاته، وفي المقابل لا يمكـن تحريره من الاندفاع أو التخبط أو التناقض إن أردنا الدقة والموضوعية.

رهاننا فيما نقول أن ظرفاً حياتياً واكب رواية **بنات الرياض** تتبعنا مسار تحققه بظهـور نماذج روائية شبيهه رسّخـت استراتيجيات ذواتها السـاردة واختياراتها، وكشفـت عن مدى الانتمـاء الذي تدين به الروائيات لخطابهـن الجديد، حتى بتنا أمام قائمة طويلة أظهرت سمة لم نعثر عليها في خطاب المرحلة الأولى التي هيمنت عليه الروائية سـميرة **خاشـقجي** هيمنة واضحة بتكفلها - لوحدها فقط - بإنتاج ما نسبتـه ٦٠٪ تقريبـاً من المنتج رواية المرحلـة الأولى، ونظـن أن محدودية التجارب الروائية إذا ما لازمت خطاب ما حدّت كثيراً من إمكانية حدوث تحول فيه، وقلّصت وبطّئـت - في الآن نفسه - من فرص التغيير في اللاحق منه، أما الروائيات التي شكل منها الباحث مدونته فهي على النحو الآتي:

عنوان الرواية	الكاتبة	سنة النشر
بنات الرياض	رجاء الصانع	٢٠٠٥م
القِران المقدس	طيف الحلاج	٢٠٠٥م
ستر	رجاء عالم	٢٠٠٥م
ذاكرة بلا أشباح	حسنة عبدالله القرني	٢٠٠٥م
الأوبة	وردة عبدالملك	٢٠٠٦م
البحريات	أميمة الخميس	٢٠٠٦م
بنات من الرياض	فايزة إبراهيم	٢٠٠٦م
جاهلية	ليلى الجهني	٢٠٠٦م
سعوديات	سارة العليوي	٢٠٠٦م
محور الشر	نبيلة محجوب	٢٠٠٦م

(١) صحيفة الرياض، معجب الزهراني، "هذه الصحوة الجديدة هي خطاب الواقع الجديد"، العدد١٤٢٦٢، ٢٧جمادى الآخرة١٤٢٨هـ/ الموافق١٢وليو٢٠٠٧م.

عنوان الرواية	الكاتبة	سنة النشر
المرآة المنعكسة	سارة الزامل	٢٠٠٦م
ملامح	زينب حفني	٢٠٠٦م
ثمن الشوكلاته	بشاير محمد	٢٠٠٦م
حتى لايضيع الحجاب	المهاجرة	٢٠٠٦م
شرعك اللهم ولا اعتراض	المهاجرة	٢٠٠٧م
العباءة	مها الجهني	٢٠٠٨م
نساء المنكر	سمر المقرن	٢٠٠٨م
الوارفة	أميمة الخميس	٢٠٠٨م
العتمة	سلام عبدالعزيز	٢٠٠٩م
خماري بحماري	خيرية السيف	٢٠٠٩م
ذاكرة بلا وشاح	حسنة بنت عبدالله القرني	٢٠٠٥م
هروب الزعيم	نبيلة محجوب	٢٠٠٦م
عيون الثعالب	ليلى الاحيدب	٢٠٠٩م

- الفصل الأول -

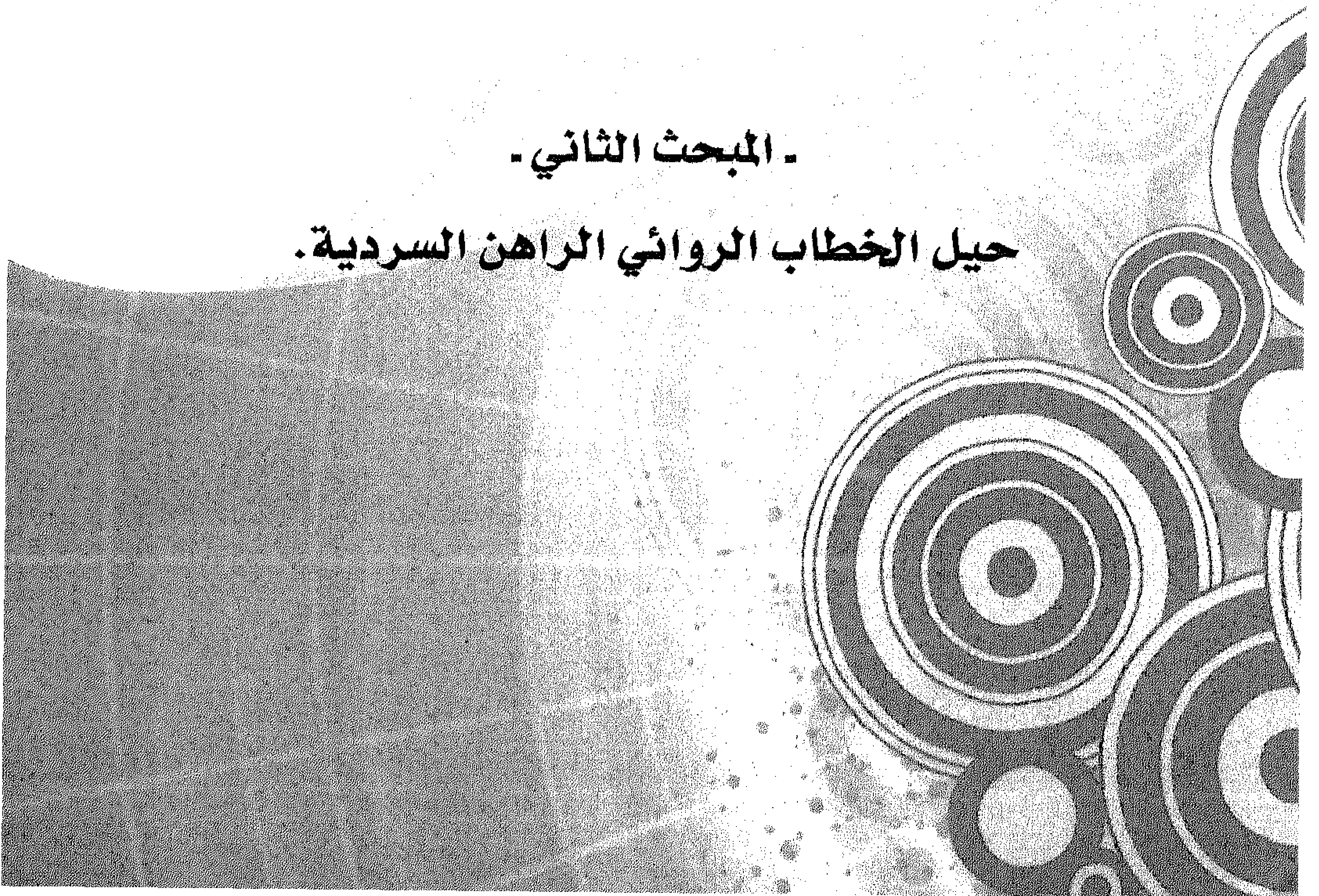
استراتيجيات الذات الساردة واختياراتها

- المبحث الأول -

السمات العامة للخطاب الروائي الراهن.

- المبحث الثاني -

حيل الخطاب الروائي الراهن السردية.



المبحث الأول

السمات العامة للخطاب الروائي الراهن

السمة الأولى ـ

الإلحاح على سؤال الكتابة

السمة الثانية ـ

تنامي الوعي بعناصر الرواية وفاعليتها في تشكيل خطاب الرواية

السمة الثالثة ـ

نزوع الخطاب إلى توسيع نطاق مشاركته

السمة الرابعة ـ

التكنولوجيا والخطاب الروائي

السمة الخامسة ـ

جماهيرية الخطاب الروائي



ـ السمة الأولى ـ

الإلحاح على سؤال الكتابة

بفعل مناخات اجتماعية ضاغطة أقصيت المرأة السعودية طويلاً عن ممارسة حقها المشروع في الكتابة، فأبقي عليها توّاقة عبر تاريخها الاجتماعي والثقافي إلى غرفة خاصة لزمتها، بانتظار اللحظة السانحة لأخذ زمام المبادرة واقتحام هذا الفعل الثقافي المؤثر، طامحة إلى تحييد الوصاية والنماذج الذكورية، فكانت ردة الفعل حين أطلقت العنان لذاتها/ الكاتبة روائياً وبكثافة شديدة، حملت ضمناً إدانتها للتصورات التقليدية التي جرّدتها ولازالت من حقوقها ومن مؤهلاتها الفكرية والإبداعية، فأرادت ردّ وضعها الاعتباري في مجتمع ذكوري يختصرها في حتمية بيولوجية ولا غير.

رد الفعل هذا يدخل في منظومة وعيها بذاتها الذي شكّل قاسماً مشتركاً انتظمت فيه مجمل نماذج الكتابة الروائية في هذه المرحلة، لاحظناه من خلال إصرارهن على التعبير عن الذات المغيّبة والمهمّشة والمطالبة بحقهن في الاندماج في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية عامة.

لقد صارت الكتابة في ظل هذه الوضعية المحتقنة شكلاً من أشكال البوح الطويل مع اختلاف في نبراته من حيث القوة والجرأة والمقاصد سواء في إطار المرحلة الواحدة كمرحلة الراهن، أو حتى في إطار التعدد المرحلي من مرحلة إلى أخرى، مع التأكيد على أن تغير نبرة البوح بالاتجاه صوب العلو والتحدي والعنف قد تلازم ـ بصورة واضحة ـ مع مرحلة الخطاب الراهن، يبرهن على ذلك الكم الوفير والسيل اللامنقطع في منتج الرواية من جانب، والحدّة الواضحة في خطاب هذا المنتج من جانب آخر.

يأتي في إطار هذا البوح إعلان الرغبة الأنثوية الجامحة المطالبة بحق الكتابة، فكثيراً ما لفت انتباهنا في منتج الرواية العربية إعلان الروائيات الصريح عن هذا الحق، وتصريحهن بأنهن الأكثر عوزاً لفعل الكتابة من الرجل، ولاعتبارات عدّة: على رأسها رغبة الأنثى في مواجهة قوى القمع عبر ممارسة فعل الحكي، أو لقطع عزلتها القشرية التي حرمتها حق التواصل النفسي بينها وبين الرجل، وبينها وبين مجتمعها من جهة ثانية، لتغدو الكتابة مجالاً ينطبع فيه الغياب[1]، وفق هذا التوجه تغدو الكتابة على الأغلب خروجاً من حياة الضنك والبؤس التي تعيشها المرأة عامةكما أنها بمثابة الاستعادة والاستحضار للذات من بعد غيابها وتهميشها، وهي تفسيرات متنوعة ربما وجدت لها مثيلاً في خطاب الرواية النسائية السعودية ولربما العكس.

إذن لنتفق على أن الكتابة ـ بوصفها هاجساً ـ تبلورت كسمةاستراتيجية في مقولات الخطاب الروائي السعودي الراهن، ومن واقع هذه الأهمية يلزمنا تقصي هذا الهاجس للكشف عن سره! وعن تفسيرات الكاتبة السعودية التي من خلالها بررت هذا الانكباب على جنس الرواية تحديداً! ومن المهم أن نتساءل عن مدى وعيها بالجانب الفني في ممارستها الكتابة! كي نؤكد في نهاية المطاف مدى بلوغها بالكتابة مبلغ الوعي، أو المراوحة في حدود ردّة الفعل الحماسية البالغة حدّ التهور، وفي هذه الحلة لن تخرج غاياتها من الكتابة عن حاجتين ولا غير: **الأولى** هي البحث في فضاء الكتابة عن أفق يتسع لبث معاناتها الذاتية كما يتسع لبوحها الكثيف، والثانية جعل الكتابة عقاباً لمجتمع سلب منها هذا الحق لأمد بعيد، لتنتهي من هذا كله ـ مؤخراً ـ لهذا الكم الروائي الفضفاض.

لن نركن في طلب هذه الإجابات إلى الشهادات التي قدمتها الروائيات السعوديات ـ وهي كثيرة[2] ـ وعبّرن فيها عن سر توجههن للكتابة، وإنما ينبغي

---

(١) انظر: الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص٢٠٠.

(٢) من أمثلة تلك الشهادات شهادة لـ ليلى الجهني التي اعتبرت فيها الكتابة نفياً للموت فتقول: "لماذا أكتب؟

استثمار النصوص، بالنظر إلى ما لديها من شخصيات روائية ومقولات تمس قضية الكتابة بالتحديد وتلامس هاجسها، لاسيما لما بين أيدينا من مدونة روائية انطوت على كمّ وفيرٍ من هذه الإضاءات، سنسعى من خلالها إلى التقاط نماذج من مواقف الروائية السعودية من الكتابة، بوصفها فعلاً اتجهت لمارسته، ومنهنتحقق -على أقل تقدير- من المدى الذي بلغه فعل الكتابة كي يصير هاجساً من هواجس خطاب المرحلة.

نقول بهذا لأننا سجلنا حرصا من الروائيات على طرح الهاجس منذ عتبات النص الأولى، وكأنهنيضعن قضية الكتابة في أولويات أجندتهن الروائية، ولا شك أن تصدير قضية ما في عتبات النص كفيل بجعلها أكثر أهمية من غيرها على اعتبار من الأهمية التي اكتسبتها عتبات النصوص في النقد الحديث، ومن تطور درسها في نظرية تحليل الخطاب "حيث تحول معها مفهوم العتبة بالتدريج من اعتباره مكوناً نصياً عَرضياً ليصبح بناءً نصياً له خصائصه الشكلية ووظائفه الدلالية التي تمكنه من إدارة جدل خلّاق بينه وبين أبنية أخرى لها نفس الدرجة من التعقيد"(١).

في عتبة إهدائها تصدمنا إحدى الروايات بمفهومٍ جريء لفعل الكتابة يتجاوز الرؤى التقليدية ويقفز عليها، بجعلها الكتابة معادلاً للحياة واستمرارًا وجودياً لذاتها، حتى ظننا بأنها تستنسخ شهرزاد، وتعيد للأذهان أسطورتها ولكن في عصر الكتابة والتدوين لا عصر الشفاهية، فمن المعروف أن شهرزاد لم تجد ثمناً أقدر من الحكاية لشراء حياتها، وكذلك أفراد مجتمعها -مجتمع ألف ليلة وليلة- الذي تساوى الحكي في ثقافته وحياة الإنسان، فإنسان كتاب الليالي يقص

ربما كي لا أموت، لا أدري، لكن الكتابة كما كتبت مرة: طريق وعر لمعرفة الذات، لدّي مجاهل كثيرة، أحلام مجهدة، أحزان لا يسعها البكاء، خيبات، خيبات لا انتهاء لها، ولولا الكتابة لمت" (انظر: الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٣٨١).

(١) عبد الملك شيهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، اللاذقية - دار الحوار، ط١، ٢٠٠٩م، ص٢٧ .

ليعيش، يحكي ليفلت من حبل المشانق، يروي لينتصر على العفاريت، وليقارع الجن والطغاة، وكذلك زينب حفني التي تفعل كما فعلت شهرزاد تماماً ولكن وفق شروط عصرها، الذي منحها الورقة والقلم، فتهدي روايتها **لم أعد ابكي** لذاتها المستلبة، وما ذلك إلا لإثبات حقها بالبقاء بحسب إعلان عتبة الإهداء في روايتها[1].

إذن الكتابة أعلنت عن نفسها كمشروع في هذه المرحلة بتحولها إلى قضية وجودية بالنسبة للكاتبات، هي مشروع هدفه الإعلان عن الذات الأنثوية وكينونتها، وموقف هذه الذات من الآخر، فمن هو ذلك الآخر الذي يعنيها توجيه منجزها الكتابي إليه؟، سؤال تجيب عليه نداء أبوعلي في عتبة إهداء روايتها **مزامير من ورق** إقرارًا منها بأنها لا تكتب لكي تصل إلى حدود الوطن فحسب، بل تتجاوزه إلى فضاء المجتمع العربي فتقول:

"إلى المجتمع العربي نزف عقل ونبض وانسكاب حبر"[2]، وهي هنا لا يرضيها الآخر القريب بل تبحث عمّا هو أبعد، فتُنَصِبَ الجمهور العربي بأسره شاهداً على منجزها الكتابي، بل تتجاوز إلى تصوير الإنساني بما له من شمولية، حتى أن رواية **هروب الزعيم** لا ترتضي لنفسها غير أن تكون "رواية لا تسرد تاريخاً، إنما تصور حياة بشرية بتناقضاتها، الضعف والقوة، الخير والشر، الحب والكراهية، محض خيال لا تنتمي إلى الواقع"[3].

لم يعلن الخطاب الراهن عن حقه وفهمه لممارسة فعل الكتابة عبر عتبات النص الروائي ثم ينسحب، إنما استمر في جعله حاضراً في كثير من متون نصوصه حتى بات من صيرورة خطابه، لاسيما في مسألة الوعي بالكتابة الروائية الذي جاء متكرراً في مواضع كثيرة، وقد لاحظنا أن القاسم المشترك في هذا الوعي

---

(١) ورد في صفحة الإهداء: "إلى نفسي .. لأثبت حقها في البقاء" (انظر: زينب حفني، لم أعد أبكي، بيروت ـ دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥م، صفحة الإهداء).

(٢) نداء أبو علي، مزامير من ورق، بيروت ـ المؤسسة العربية للدارسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٣م، ص٥ .

(٣) نبيلة محجوب، هروب الزعيم، القاهرة ـ دار قباء الحديثة، د.ط، ٢٠٠٦م، صفحة الإهداء.

تأسيسه على وجهة نظر أنثوية بحتة عمادها الاحتجاج على رفض ما برر به الرجل فعل الكتابة لديها ولديه، وسوف نبدأ بهذا الطرح من خلال رواية الآخرون لـ صبا الحرز، فهي تحصر الكتابة في غايات أربع:

أ. الكتابة من أجل غاية نفعية:

تصنيف كتابتها في حيز الكتابة النفعية الخالصة، تلك الكتابة التي "يفهمها الجميع .. كتابة مدفوعة الأجر ولو أنه أجر متأخر، وغير متيقن من استحقاقك له، الأجر السماوي الذي لا تدري ما إذا كنت أنجزت خيراً لتعطاه، والهالة الاجتماعية الخفيفة والتي تسقط عنك عندما تتداخل كتاباتك مع المحرمات، كيف يقول ذلك المثقفون؟ كتابة أيديولوجية؟ ربما؟"(١)، بيد أن الأمر في واقعه مختلف تماماً كون هذه الرواية كتابة تنم - بحق - عن مزيج كتابي مثير، جمع بالإضافة إلى الجانب النفعي المتوخي للغاية الإعلامية - جانباً كتابياً تمردياً وجانباً كتابياً فنياً.

هذا المزيج الكتابي المتشكل من النفعية والتمردية والفنية يُصنف لدى **صبا الحرز** بـ الكتابة الشعبية، وتختزل فهمها لها في مشهد من أحد مشاهد الرواية، حين كلّفتها هداية بصياغة مشهد تمثيلي له غاية محددة سلفاً هو تكريس الهوية الشيعية، ومن خلاله أصرّت على تأكيد الجانب النفعي للكتابة ولا غير حين يريد الكاتب ذلك، فيضع نصّه الموضع الذي يبتغيه، فتصير كتابتها كتابة نفعية بالدرجة الأولى، رامية عرض الحائط كل ما تشف عنه روايتها من قدرة فنية عالية في جانب الكتابة الفنية، وهو ما دفع بالباحث لاعتبار هذه حيلة فنية خالصة توجّهت إليها **صبا الحرز**، وكاتبات أخريات من أجل غايات معينة، سنطلع عليها في سياق مناقشتنا لحيل الخطاب الراهن السردية.

ب. الكتابة الثرثرة:

جعل الكتابة مجرد ثرثرة غاية ثانية ممعنة في الغرابة، بل تفوق في جدليتها

---

(١) صبا الحرز، الآخرون، بيروت - دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٠٧.

الغاية النفعية للكتابة، وفي ذلك إشارة ناصعة الوضوح لشكل من أشكال التحول في هـذا الخطاب، حـين يبلغ بالكاتبة الامر وصف منجزهـا الادبي بأنه مجرد ثرثرة، فتلك بلا شك مرحلة متقدمة جداً لم يألفها خطابها البتة، أما تبريرنا لبلوغها هذا المستـوى من التحـول فيأتي كنتيجة طبيعية لحالة التمـرد والعصيان ورغبة البوح، ذلك المسار الذي صار سمة في كتابة الخطاب الراهن، ولا نشك أبدا في أن الكتابة للثرثرة، وصخب الحياة هي بعض من تجلياته.

لا تتوقـف الحالـة التي نصفها بثرثـرة الخطاب عند حد التعبـير عنها بشكل عابـر، بل باتخاذها غاية لمنجز روائي متكامـل سنتخذه نموذجاً لهذه الحالة، إنها رواية **خمارك بحماري** للكاتبة **خيرية السيف**، ذلك الخطاب المتشعب الذي لم يبق ولم يـذر، لا في قضايا السياسة ولا قضايا الدين، ولا قضايا الأسرة وخلافهن فقد حشـد كمّاً مهولاً من القضايا وعبّرعنها بصـورة ساخرة مستثمراً الانفجار الكبير الـذي حلّ بفضاء القنـوات التلفزيونية، لتصبح هـي طريقهـا السالك لأن تقول كل شـيء وأي شيء، دونما حسيب أو رقيـب، فالمسألة في ظنها لا تتعدى نشرة إخبارية في قنوات التلفزيون.

وقـد لا تغدو الثرثرة أمراً ذا بال إذا ما قيست بالخيار الأخير الذي إليه تنتهي كتابـة الثرثرة على حـدّ تعبيرها والذي تنتهي آخر المطـاف إلى حالة من الجنون، تصفه في عبارتها التالية:

"أكـثر من مره جلسـت كما أجلس الآن وثرثرت كثيراً علـى بياض الورقة، كما أفعل الآن، ثم هب ضغطت زر bakspace ليذهب كل ما كتبت إلى بياض جديد"(١).

مثل هذا البياض يحيلنا إلى بياضين، لكل منهما دلالته الخاصة والمختلفة تمـام الاختلاف عـن البياض السابق عليه: حيـث لا يعدو **البياض الأول** قبل بدء الكتابـة سوى بياض الورقة الجـرداء بصفتها المادية البحتـة، بينما تزداد الدلالة

(١) مي خالد العتيبي، كتاب المتعبين، الشارقة ـ دائرة الثقافة والإعلام، د.ط،٢٠٠٧م ص٥.

عمقاً في البياض الثاني الذي تنتهي إليه الكاتبة بعد محو كل ما كتبته في لحظة جنون عارمة، ليدل على نفس مأزومة أفرغت ما بداخلها من براثن الألم والحزن والقلق كتابةً، فاستعادت توازنها الروحي الناصع البياض من جديد، وكأنها تبحث في فعل الكتابة عن التطهير والتجدد فحسب، حتى وإن لم يكن ما كتبته سوى "كلام أهبل قليلاً متطرف كثيراً .. كلام كثير كثير لم تعرف طريق العودة فيه .. وحتى لو لم يحدث أبداً أن أعادت قراءته"(١)، على حدّ اعتراف هذه الروح.

ج- الكتابة لغاية التطهير:

إذا فُهمت الثرثرة فعلاً عبثياً للكتابة فلنا أن نعتبر الكتابة بعمومها بوحاً وتطهيراً، وهو ما يُدهشنا بحق أن تتحول هذه الثنائية ثنائية: العبث والتطهير في هذا الخطاب إلى واحدة من استراتيجياته الثابتة فيه، فلدى بدرية البشر المعنى نفسه حين عبّرت أنثى هند والعسكر قائلة:

"صار لدي رغبة عارمة للكتابة أكثر مما مضى، كلما كتبت أسئلتي على الورق، أتخففمن قهرها على عقلي، الكتابة تفعل بي فعل السحر، تمتص الأفكار المضطربة من رأسي، فيصبح بعدها رأسي فارغاً وهادئاً"(٢) ،فنفهم من ذلك كله أن هذا الخطاب رسّخ فعل الكتابة لدى المرأة بوصفه معادلاً لتطهير الذات وإعادة البياض من جديد للذاكرة الأنثوية المثقلة بالأسى، لا من أجل تفريغه فحسب، بل من أجل إعادة تأهيله كي يكون على جاهزية لصنع خطاب جديد ظهر بعد أن كان مختزناً في ذاتها كما سنوضحه في النقطة التالية.

نعم، كثيراً ما بررت الكاتبة الروائية السعودية انشغالها - مؤخراً - بفعل الكتابة وإلحاحها على امتلاكه بدافع الإعلان عن تراكم المعرفة لديها وأيضاً - وهو الأبرز - بأنها المساحة الشاسعة لإطلاق المشاعر المكتومة والبوح الذي لا يضاهيه بوح،

---

(١) كتاب المتعبين، ص٩.

(٢) بدرية البشر، هند والعسكر، بيروت - دار الآداب، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٢٥ .

ولكأنها حالة تطهير حقيقية تستدعيها المرأة لتغتسل حدّ الطهارة من واقع مليء بالأسى والخذلان:

"أنا أكتب آخر حرف في هذه القصة مع لآلىء الفجر تختلط بدمعي وتغسل كل ما في نفسي"[(١)]، وهو تعبير سكّته رواية **باسمة بين الدموع** للكاتبة **صفية عنبر**.

وكيف لا تصبح الكتابة بوحاً طالما أن للمرأة كتاباً سرياً، كتاب اختزنته زمناً طويلاً إبّان صمتها الطويل، مما اضطرها الآن وفي هذه المرحلة تحديداً للكشف عنه حين واتتها الفرصة، هذا ما تقوله شخصية الروح العارفة عبر رواية **كتاب المتعبين**، فالرواية كتبت لمجرد أن تتقيأ أنثاها كتاباً سرياً اختزنته بداخلها بعد قراءات كثيرة مرت عليها خلال هذه الحياة، فنما كتابها وترعرع في السر، وآن له أن يولد الآن، إنه مجرد لحظة اعتراف صريحة يفضح كل ما اختزنته ذاتها كأنثى.

د. الكتابة سلاحها ضد الذكورة:

الغاية الرابعة تحتل أهمية خاصة في هذا الخطاب لذا سنفصل القول فيها، وتتجلى تلك الغاية في كونها اعتبرت الكتابة ميداناً رحباً للصراع الناشىء عن التمييز الجندري القائم بين قطبي الذكورة والأنوثة، حتى غدت المتعة المجردة التي قد تجنيها المرأة من أداء فعل الكتابة إثارة لحفيظة الرجل، وتأجيجاً لصراع وجودي بينهما، وقد ساعد على ذلك تأجج فكرة ذكورية تقول إنكتابة الأنثى هزيمة لهم، وإسقاطاً لعروشهم، فيبلغ الحسد مبلغه من نفس هاشم ويفور امتعاضاً حين يرمق أخته تتمتع بلحظات حميمية بينها وبين أوراقها وكتبها: تكتب أو تقرأ أو جالسة أمام شاشة الكمبيوتر تراجع ما كتبته، يحسدها إذ يدرك أنها تفعل ما تفعله باستمتاع خالص بينما يعيش هو خالي الوفاض ليس لديه ما يفعله بهذا القدر من المتعة واللذة[(٢)].

---

(١) صفية عبدالحميد عنبر، باسمة بين الدموع، الدمام- مطابع الخلف المدنية، ط١، ٢٠٠١م، صفحة الإهداء.

(٢) ليلى الجهني، جاهلية، بيروت- دار الآداب، ط١، عام ٢٠٠٧م، ص٣٧.

مثل هـذا الموقف الذكوري من كتابة الأنثى وما سيليه من مواقف سنفصح عنهـا لاحقاً تكشف عن مدى وعي المرأة في هـذا الخطاب بمشروع الكتابة وأهميته بالنسبـة لهـا، فإن كتبت الأنثـى للمتعة فقط أو للثرثرة فحسـب فهو منحى فلسفي للكتابـة يمكننا وضعه في درجة ثانية في مسـتوى الأهميـة، بحيث لا تخرج الكتابة الأنثويـة من خلالـه في وعي الكاتبة عـن المفهوم المسـالم للكتابة عـبر واحدة من الحالات التالية: الكتابة ثرثرة، الكتابة جنون، الكتابة متعة، الكتابة تطهير، الكتابة بوح، والمعنى الذي نقصده بالمسالمة هنا هو أن تستكين الأنثى من خلال الكتابة إلى عالمها الخاص فلا تكاد تعلن تمردها الحقيقي من خلاله، بل تختلي بالكتابة وكأنها تكتـب لذاتها فحسب، تماماً كما فعلت الروح العارفـة في المثال السابق، وكما تفعل بطلـة رواية **ذاكرة بلا وشـاح** بجلوسها في فناء البيـت لتمارس الكتابة مع نوبة بكاء طويلة تجتر فيها تفاصيل أحزانها فحسب[1].

الكتابة وفـق المستوى المسالم أو الدرجة الأدنى أهميـة ليست مشروعاً مؤسساً وممتداً إنما يحقق أهدافاً آنية، وما الذي يمنعها من تحقيق هذه المتعة والفضفضة طالما اكتشفت "أن الكتابة عمل ممتع وسهل"[2]، بحسب الاكتشاف الذي بلغته هند في رواية **هند والعسكر**.

أمـا المستوى الأعلى درجة أو الأكثر أهمية فهو علـى النقيض، حيث تخرج فيه الكتابـة عـن الحيز المسالم الخاص إلى الآخر بكل تجلياته، حتـى وإن بلغ بها هذا الخـروج حد إحداث صدام ومنـازلات، وسوف نطلق عليه مستـوى **المفهوم المتمرد للكتابـة** الـذي تصوغ لنـا رواية **هند والعسكر** شكلـه العام، فلحظـة أن اكتشفت هنـد متعـة وسهولة الكتابة وجدتهـا - أيضاً - فرصة سانحة "أدخلتهـا عالماً مشتركاً

---

(١) تقـول بطلة الرواية" .. لـذا كنت أجلس في فناء هذا البيت الكبير وأكتب وأحيانا كثيرة كنت أبكي وكأنما كنـت أيتهـا الزوايا أجتر تفاصيـل الآمي وأحزاني" (انظـر: حسنة عبدالله القرني، ذاكـرة بلا وشاح، الرياض - دار المفردات، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢٠).

(٢) هند والعسكر، ص٩٢.

مع أناس كثيرين اختارتهم بنفسها، أحبتهم وأحبوها، وصنعت من خلالها مغارة باردة وحصينة لذاتها، لا يدخلها أحد ولا يفتش بأسرارها أحد، محصنة بشفرة سرية لا يفكها إلا هي"(١).

هذا الانزواء لا يعتبر هروباً من الآخر بل توجهاً إليه بدليل الاختلاف عن الانزواء الذي ألفناه في المرحلة الثانية، بل هو تحول عنه، مختلف عن الكتابة التي كانت الحصن الحصين والعاصم المكين لدى **رجاء عالم** من المواجهة والصدام والذي أفصحت عنه في ثنايا قولها: ".. كلما هاج قارس مكة غرفت من ذاكرة أمي ميجانة وتحصنت بالكتابة"(٢).

الكتابة وفق فهمها مكمن يخرجك من دائرة المواجهة والصراع لا ما يجعلك طرفاً فيه، كونها تبدو في وصف **عالي القرشي** كتابة للكتابة فحسب، وهو ما أضاف إليه الخطاب الراهن **مستوى ثالثاً** يبحث في فعل الكتابة عمّا يتحقق من خلالها له من أهداف، لتغتدي وسيلته الناجعة وسلاحه في معركة وجودية دائرة بينه وبين الرجل على أقل تقدير.

رصدنا هذا المستوى من خلال مواجهات عديدة اشتعل فتيلها بمجرد أن اقتحمت المرأة حيزاً محظوراً عليها، حيّزاً احتله الرجل طويلا؟ وقد ولجته بصرامة شديدة لم تقف عند حدود الممارسة بل تمردت على كل ما كرّسه الرجل فيه من أصول وقوانين، وهو نسق قيمي ثقافي يتسم بالثبات غامرت المرأة الكاتبة بمحاولة تجاوزه كونه تجنى عليها ووصفها بأنها مجرد "عورة، والعورة شيء حرام ومقدس، وبما أنها رمز إلى شرف الجماعة فإنها تخضع لرقابة الرجال"(٣)، فرقابة الذكور أمر واقع لا محالة تيقّنَت منه فضة بطلة **ذاكرة بلا وشاح** حين كشفت عن "أن

---

(١) هند والعسكر، ص٩٢.

(٢) سيدي وحدانه، ص٩٧ .

(٣) انظر: مريم سليم وآخرون، المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، بيروت- مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، ٢٠٠٤م، ص٥٠ .

اللغـة الذكورية المتعنتة ما برحت تحاول إفهامي بأنه يتوجب عليّ ألاّ أفكر في شيء، لأن مجـرد تفكيري يعنـي أني أجلب لهم الخزي والعار"[1]، لـذا فحين بدأ النسوة ـ جالبـات الخـزي والعار ـ مشـروع الكتابة ثارت عليهن السلطـة الدينية، وتأججت من حولهن السلطتان الاجتماعيـة والذكورية، بينما واصلن الركض في مضمارهن إيماناً بصحة موقفهن من الكتابة، تكتبن لتتقاسمن ـ مع الأخريات ـ هاجس الكتابة، وتشتركـن في مبررات الركض باتجاهها، بينما لا يختلفن فيمـا يواجهنه من قوى تسلطية قامعة لمشروعاتهن.

ومجمـل هـذه المـبررات وإن أقنعت الأنثى ودفعتهـا للكتابة فهي مبررات لا تصمـد أمام الآخر الرجل بمختلف مرجعياته كـ إبراهيم الذي لفتنا توظيف اسمه في روايتـين مختلفتـين على الرغم من اتخـاذه الموقف الرافض ذاتـه لفعل الكتابة الأنثوية، إبراهيم رواية **هند والعسكر** شبيه في موقفه من إبراهيم رواية **ذاكرة بلا وشاح** ولافرق بينهما سوى في مرجعية الرفض، علماً بأن اختلاف المرجعيات أضفى ـ في رأينـا ـ على الخطاب بعدًا دلالياً عميقاً، فإبراهيم بمرجعيته الدينية المتشددة يحـرّم الكتابة على أخته هند، مُصـدراً فتواه دون تردد: "يا هند إن لم يكن زوجك راضياً عن كتابتك فليس لك حق شرعاً أن تنشريها"[2].

أمّا إبراهيم الثاني الظاهر في رواية **ذاكرة بلا وشاح** فيمنع أخته فضة لا لأكثر مـن إبراز ذكورته وعنفـوان رجولته وتسلطه وكفى، فتضخـم الذكورة وتسلطها في ذاتـه تدفعانه لرفض ممارسة أخته للكتابـة، كونها أنثى قد تجلـب العار والشنار للعائلـة، والمفارقـة العجيبـة أن إبراهيم هـذا ليس أكثر من شـاب عربيد لا يفارق الخمـر شفتيـه، مريض بالشك، فاقـد الثقة في نفسه وفي الآخريـن، وأختـه تصفه بقولها:

(١) ذاكرة بلا وشاح، ص٢١.

(٢) هند والعسكر، ص١٢٨ .

".. وذات مساء دخل عليّ أخي إبراهيم الذي لم يكن يطيق نجاحي بالمدرسة .. أخي إبراهيم غير الشقيق الذي كلما أفاق من غياهب الخمرة وشاهدني وأنا أكتب سألني عن ماذا أكتب! ويقترب مني مترنحاً كعادته فلم أجب، فيمسك بذراعي ويتساءل:. لمن تكتبين؟. دعني، أتحسبني مثلك؟. أتعرفين أن أجمل ما في هذه الدنيا أن أرى أنثى جميلة بين يدي لأغنمها، تعالي إليّ أيتها الأنثى لأرى من يغنمك دون علمي؟. أنت حقير مفلس العقل والخلق. .ولم أكد أُكمل كلامي حتى باغتني بصفعة لأقع أرضاً، وأفقد الوعي تماما"[1].

الدلالة العميقة لمثل هذا الخطاب نلتقطها من موقفي الإبراهيمين، فتعدد مرجعيات الرفض يؤكد أن رغبة منع الأنثى من الكتابة والإبداع في هذا المجتمع رغبة لا هوية لها ولا سبب محدد، بل هي ثقافة مجتمعية لا علاقة لها بالمرجعية، كل الذكور على حد سواء يتواضعون على تعطيل المشروع وقمعه دينيا واجتماعيا ونفسيا، أو حتى بالركون إلى السلطة الاجتماعية حين تقل الحيلة لدى إحداهن تماما كما فعل منصور زوج هند حين أصدر حكما بمنعها من الكتابة من منطلق مرجعية اجتماعية بحته، تتكىء على سلطة الأعراف والتقاليد ولا شيء آخر، فها هو يشتكي إلى أخيها إبراهيم ضجره من إمعان أخته في ممارسة فعل الكتابةفيقول شاكياً: "نحن مجتمع محافظ يا إبراهيم، وخاصة مجتمعنا نحن العسكريين، أنت تعرف لا أحد منا يعرف اسم زوجة الآخر أو حريمه"[2].

يبدو مؤلماً لزوجها سؤال زملائه حين يبادرونه متهكمين لا متسائلين بحسب مرجعية أعرافهم القبلية تحديداً: "فلانة اللي تكتب في الجرايد من عائلتك؟"[3].

هـ الكتابة العلاج:

إن كانت هند تكتب لقهر أسئلتها الملحة ولعذابها القسري العتيد، أو لكونها

---

(١) ذاكرة بلا أشباح، ص٢٠و٢١.

(٢) هند والعسكر، ص١٢٨ .

(٣) هند والعسكر، ص١٣٠.

تتخفف من الأقنعة الماثلة حولها في المنزل والشارع والمستشفى وكل مكان[1]، فإن رواية الآخرون تسجل غاية خامسة لفعل الكتابة تكتب فيها الأنثى بحثاً عن العلاج، فصبا مثلا تصرح بقولها: " أعالج غياب حسن بالكتابة، وأعالج الكتابة بغيابي الخاص"[2].

و ـ الكتابة لغاية التوثيق:

الكتابة لغاية التوثيق تحمل فن الكتابة للتعبير عن فكرة أصيلة لا يمكننا إغفال الحديث عنها، هي رصد أنطولوجية فن الحكي لدى أنثى الجزيرة العربية منذ أن كان شفاهاً إلى أن أنسرد بالكتابة على شكل رواية، وفي ذلك تأكيد على رحلة وعي متدرجة مرّت بها المرأة السعودية حتى بلغت مرحلة امتهان فعل الكتابة، وهي صورة مكثفة وحيوية تقدمها لنا رواية هند والعسكر حين احتالت سردياً على طرح قضايا المجايلة وتطور فن القص النسائي في مجتمعها بتضمينها روايتها عرضاً تفصيلياً لتطور هذه الرحلة.

تبدأ البشر روايتها من نقطة القص الشفاهي الذي خصصت له الفصول الأولى من الرواية عبر جيل عموشة ـ صانعة القهوة في بيت هند ـ ومن بعده جيل والدتها، ثم تسلسلت حتى انتهت إلى هند وجيلها، ذلك الجيل الذي تعلم وثقف الكتابة ومنه السرد،وهذا تاريخ ممتد تبرهن عليه هند بتدليلها القاطع على قاصات بيت عائلتها " ففن الرواية مهارة توارثها أهل بيتي، وكنت أول تلميذه تحب أن تصغي،وتتعلم فن نسج الحكايات ثم إعادة رسمها على الورق"[3].

تعيدنا قصة هند الكاتبة لا إلى تاريخ الحكاية في بيت أسرتها فحسب بل إلى

---

(١) تقول هند: "هنا في البيت قناع وفي المستشفى قناع، وفي الزيارات الاجتماعية قناع، وحتى حين أكتب يجب أن ألبس قناع، الكتابة يا عواطف فعل مضاد للأقنعة بل إنه فعل التخفف منها" (انظر: هند والعسكر، ص١٣٩).

(٢) الآخرون، ص٢٨.

(٣) هند والعسكر، ص٧.

واقع قصصي في مجتمع بأسرة، امتهنت فيه المرأة صنعة الحكي منذ أن كانت تتوسل بالشفاهية كما تفعل العجوز عموشة والتي لا تنفك تسرد القصة تلو الأخرى على مسامع أهل البيت، فتحكي حكاية الرجال الملثمين الذين اختطفوا الفتاة نوّير في الساحل العماني، وقصة سنة الرحمة، وقصة مي ابنة الرجل الضرير وغيرها من القصص، وليست عموشة وحدها من تمتهن الحكاية بل هي عادة يألفها الجميع، والدة هند - مثلاً - لم تزل تردد على مسامع بناتها شتى أصناف الحكايات مثل حكاية الرجل الذي نسي مفتاح سيارته في قبر ابنته بعد أن دفنها بعد موتها وقصة الفتاة التي فعلبها اللصوص الفاحشة وقصة اللص الأسود المدهون، وبالنظر إلى ما لهذه القصص من سحر طاغٍ فلا تنفك من القول:

"أذكر كثيراً من القصص التي ظل رعبها يحفر أخاديده في قلبي، وتعبر خاطري وأنا كبيرة فتبعث القشعريرة ذاتها التي شعرت بها وأنا صغيرة"(1)، وفي ذلك تأكيد على أن هذه القصص تكشف عن القوى التي تحدد التوجهات في حياة الناس، ليصبح تذكرهم لتلك الحكايات التي حرّكت مشاعرهم، أو الأشخاص الذين بقوا في ذاكرتهم، هو البرهان الحقيقي لإحساسهم بالقوة والقيمة التي ترسخ قصص حياتهم وتجذرها في أعماقهم، ولكأن هذه الحياة ستنتهي إلى خواء لا معنى له دون وجود هذه القصص.

يتطور عبر هذه الرحلة وعي الكاتبة السعودية لا بفن القص فحسب بل بأهدافه أيضاً، فقص عموشة ووالدة هند - وبحكم جيلهما وواقعهما الاجتماعي - لا يخرج عن ذلك الدور الوعظي التوجيهي الهادف إلى ترغيب الناشئة في الخير وترهيبهم من الشر، وتذكيرهم بأن نار الدنيا ما هي إلا نتف يسيرة من نار الآخرة العظمى على حد إفصاح هند، بينما يتحول دوره لدى الكاتبة المعاصرة، التي ينتهي عندها التاريخ الشفاهي للقص وتحل الكتابة بديلاً عنه، بل وتختلف الأهداف والمقاصد،

---

(1) الأخرون، ص٢٠٤.

فقصها المكتوب قص مستفز من أبسط أهدافه تذكير الرجل القامع لمواهبها بأحقيتها في امتلاك ناصية القلم بعد تاريخ نسوي قصصي طويل الأمد، وهو فوق هذا خرق للسائد في المفاهيم والبناء والمألوف، ولمختلف أساليب الاختفاء التي كانت المرأة تتوارى خلفها بحيث تدخل المرأة - عبر كتابتها الإبداعية - في عملية الحكي ساردة أو شخصية كاتبة تتحكم في توزيع مكونات النص[1].

النتيجة التي نخلص إليها أن ثمة تحول في مسيرة الكتابة لدى الكاتبة السعودية، ولكن علينا التنبه إلى أن هذه الغايات المتعددة التي دفعت المرأة للمطالبة بانتزاع حق الكتابة لا تعني - بأي حال من الأحوال - أننا حيال أنثى واعية وعيا حقيقيا بالدور الذي تلعبه الكتابة، والدراسة إذ تصدر حكما بجرأة هذا الحكم ترتكز على فحصها لنماذج روائية عديدة، طرحت قضية الكتابة عند المرأة ضمنا في خطابها بصورة غير معمقة، باستثناء الرؤية العميقة لمفهوم الكتابة في رواية **هند والعسكر**، لتكن الرؤية الأغلب جعل الكتابة وسيلة لتفكيك ونفث تلك الكتلة المتراكمة من الوجع العالق في ذاكرة الذات الأنثوية عبر السنين، ولهذا لم تخرج الكتابة في هذا الخطاب عن حيز الانفعال برغبة خوض التجربة أيًّا كانت النتائج حتى وإنانتهت إلى نكوص، كالموقف الذي اتخذته أنثى **الآخرون** من الكتابة:

" اعتقدت في وقتٍ ما أني بالكتابة والموسيقى أستطيع أن أعيش، أن أفتح براحا في هذا العالم قادرا على احتوائي، في وقت لاحق، تخليت تماما عن إيماني بالكتابة، كل كتابة جديدة باتت أنشوطة تلتف حول عنقي وتساهم في اختناقي،.. الكتابة ما عادت تمنحني الحياة"[2].

أما وقد أَلَحَت المرأة السعودية على انتزاع حق الكتابة وعبّرت عنه تعبيرا مغايرا للصورة المألوفة في المراحل الأولى لتجربتها على الأقل في تعبيرها عنه بتلك

---

(١) انظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي - مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤م، ص٦٤.

(٢) الآخرون، ص٢٠٤.

الشفافية المتناهية، ثم ـ وهو الأهم ـ تجسيدها له تجسيدا واقعيا بهذا الانفجار الكمي الواضح، وهذه السلسلة اللامتناهية من الكاتبات الجديدات على تجربة عالم الكتابة الروائية وحتى الكتابة الأدبيةعلى نحو ما يوضحه لنا الملحق الثاني من ملاحق الدراسة[1]، الذي خصصناه لإيضاح التجارب الروائية الجديدة التي ولجت لعالم الرواية في المرحلة الثالثة تحديدا، حتى بدا وكأنه تواطؤ من السعوديات على تأكيد هذا الحق وضرورة استثماره.

يلزمنا أن نضيف للكتابة في هذه المرحلة بأنها ميالة إلى مقصدية التحرر الثقافي لحظة أن صارت بمثابة " المنعطف أو الأداة التي ينهي بها الوعي الفردي والجمعي سطوة التاريخ الشفوي"[2]، وعلى جانب آخر من المفارقة فقد جدّ الخطاب الروائي الراهن في جعل الكتابة واحداً من مؤشرات تذويت الكتابة، والتذويت ملازم للأدب الرافض للاجترار واستنساخ الحكايات الأخرى، وهو من جهة ثانية إلحاح على حضور عين المرأة وصوتها ولغتها[3]، وهو بالضبط ما حاول الخطاب الروائي السعودي الراهن تحقيقه في روايات الكاتبة السعودية على وجه الخصوص بينما افتقرنا إليه في روايات المرحلة الأولى.

إذن، هاجس الكتابة الروائية هيمن على هذه المرحلة حتى دعا فئة الشباب السعودي للدخول في المعترك الروائي، ومن دون سابق تجربة لهم في مجال السرد قطعياً من مثل: رجاء الصانع، إبراهيم بادي، صبا الحرز، طيف الحلاج، المهاجرة، أمل الفاران، آلاء الهذلول، خلود السيوطي، سارة العليوي، هاجر المكي، وردة عبد الملك، وطارق العتيبي وغيرهم، مع ملاحظة أن متوسط أعمار كاتبات رواية الراهن يبدأ من خمسة وعشرين عاماً، وهو الجيل الذي ولد في

---

(١) انظر الملحق الثاني من ملاحق الدراسة.

(٢) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، ص٢٣.

(٣) انظر: مجموعة كاتبات، الكتابة النسائية ـ محكي الأنا محكي الحياة، المغرب ـ منشورات من اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٧م، ص٥٠.

أوائل حرب الثمانينيات وتفتحت أعينه على ثورة الاتصالات وعلى بعض الحروب كحربي الخليج، فهل بحق كانت الرواية بالنسبة لهؤلاء الشباب مركبة أبوللو لبلوغ أحلامهم كما يقول **معجب الزهراني**؟، وهل يصدق ظن **حسن حجاب الحازمي** بأنها الضمان الحقيقي لصدى تجاربهم الإعلامية؟ أو هي. بحق. ذلك المعادل الموضوعي للذات بحسب تفسير هذه الدراسة؟

نعم إن هذا الهاجس الكتابي المرتهن بفن الرواية ما هو إلا نتيجة أفرزها شيء من الوعي بالذات الصاعدة بصعود مؤشر ثقافة المرأة وتحصيلها العلمي، فتصبح ثورتها الروائية متوقعة بعد بركان خمد لسنوات طويلة ففجر بنية الصمت، ولتقرر ذوات كانت تبدو مجبولة على الامتثال ومجتمع موسوم بالخرس المزمن أن ينروي، .. لتنهض الرواية كممر لتفتيت بنية الصمت إثباتاً للحضور .. فالرواية تحدث في لحظة تحول وتؤثر فيها بعمق عندما تعبر عن ذلك الانتقال التاريخي بوعي.

ـ السمة الثانية ـ

تنامي الوعي بعناصر الرواية وفاعليته في تشكيل الخطاب

إصرار الكاتبة الروائية السعودية على اختراق حاجز الكتابة وصيرورة نتاجها الروائي بمثل تلك الكثافة العددية التي شهدتها المرحلة الراهنة حفزها على محاولة فهم أسرار هذا الفن، وهو ما لوحظ فعلاً بحدوث تطور لا بأس به في كيفية توظيف بعض الجوانب الفنية في الرواية، التي لا نشكك في إسهامها في الترويج للخطاب وفي تأثيره أيضاً، ومن بين عناصر الرواية التي تجسد هذا التطور عنصراً اللغة والمكان.

على مستوى اللغةنشير إلى دور المرحلة الثانية في إطلاق البدايات الأولى لتجويدها عبر نماذج ليلى الجهني ورجاء عالم، بعد أن ظلّت لفترات زمنية طويلة مرتهنة باللغة الروائية السائدةوفق صناعة ذكورية خالصة، وهو ما يندرج ـ وفق منظور النقد الثقافي ـ تحت مسمى نسق فحولة اللغة "لتأتي المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللغوية، وقرر ما هو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التعبيري"[(١)]، فلم تساعدها وضعيتها الثقافية والاجتماعية على الخروج من أطرها لتنتهي على حدّ مقولة سالمة الموشي إلى صناعة "خطاب إلحاقي بكل المقاييس، خطاب يمتلك أداة تعبير لغوية اجتماعية تنطرح في السياق كذات صنمية ليس لها أدنى مقومات الخطاب المُذّوت الخارج من ربقة الآخر إلى فضاء الأنا.."[(٢)]، بيد أن الواقع يؤكد تحولاً شهدته مرحلتها الراهنة لامس اللغة الروائية،

---

(١) المرأة واللغة، مرجع سابق، ص٧.

(٢) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص١٢٨ .

وسعى لتوظيفها بوصفها طاقة فنياً تسهم فيإحداث أثر في متلقي الخطاب، وهو ما سوف نتجه لتفصيله في الفقرة الموالية.

أ - الوعي بفاعلية اللغة الروائية:

وفقاً لسلطة اللغة الذكورية نفترض أن يكون الخروج عن هذه الوصاية التسلطية هو أول خطوات وعيها بلغتها الخاصة، لذا فإن محاولاتها الأولى التي أظهرتها كل من **رجاء عالم وليلى الجهني** في المرحلة الثانية تحديداً هي خطوة رائدة على طريق تحررها من القوالب اللغوية الجاهزة، التي أُعدت مسبقاً من السلطة الأبوية، وهي خرق للبعد اللغوي الواحد على مستوى الكتابة الروائية، وعلى الرغم من رفض بعض الدارسين لمثل هذا التصنيف القائل بوجود لغة ذكورية وأخرى أنثوية والمؤكد بأن "هوية الكاتب/ الكاتبة موجودة في لغته/لغتها"(١).

حرص الدراسة على طرح هذه الفكرة نابع من قناعة باختلاف الذاكرتين: الأنثوية والذكورية وقد يتيح مثل هذا الفرز - المختلف حوله علنياً - فرصة لأن تعلن المرأة عن هذه الذاكرة الخاصة بها، مثلما تهيأت للرجل فرصة الإعلان عن ذاكرته، وعبر عن مكنوناتها طويلاً حتى باتت ذاكرته ثقافة مهيمنة "تسم ذاكرتنا بسمتها خصوصاً بما تتركه في الذاكرة من آليات، تدفعنا على نحو لا شعوري إلى استرجاع ما هو ذكوري في مجالات التمييز والتوقف عنده والإشارة إليه، في مقابل نسيان كل ما هو نسائي والمكوث عنه لأنه أدنى مكانة وأقل قيمة"(٢)، ثم أن تحرر ذاكرة المرأة الخاصة كفيل بصنع رغبة أكيدة في تحرير وسائل التعبير لدى المرأة ولا شك أن تحرير الكتابة واللغة هما على رأس قائمة هذه الوسائل.

وإيضاحاً لفكرة الذاكرة الأنثوية ومدى أهمية التعبير عنها نستعير مقولة لـ رولاند بارت اعتبر فيها "اللغة - بالنسبة للكاتب - أفقاً إنسانياً تترسخ في مداه

(١) الحريم اللغوي، مرجع سابق، ص٧٨ .

(٢) المرجع السابق، ص٨٠.

ألفة ما"[١]، والألفة بين اللغة والإنسان هي واحدة من مكتسبات التفرد، لحظة أن تصبح لغته مكتفية بذاتها، فلا "تغترف إلاّ من الميثولوجيا الفردية والسرية للكاتب"[٢]، ومن مرجعيات ذاكرته، ومثل هذه النظرية توثق الصلة بين اللغة وبين جنس مستعملها، من حيث أن يكون ذكراً أو أنثى، وقد تجذر هذا الاختلاف تاريخياً، حتى أن ـ رشيدة بن مسعود ـ بررت قوة تجذره بامتلاك "الرجال تعابير محظورة على النساء، كما أن التعابير النسوية إذا استعملت من طرف الرجال فإنهم يتعرضون للاحتقار.."[٣].

لهذه المبررات تندفع المرأة ـ في هذه المرحلة المتقدمة ـ نحو الخروج على شروط التبعية، مما يعني محاولة البحث عن لغة خاصة بجنسها، بل نكاد نجد كلاً منهما يبني مشروعه الكتابي بلغة تخص مرجعيته البيولوجية، ويستثمرها لغايات تخصه وتعنيه، فلغة المرأة ـ حين تنكتب ـ إنما تستحيل قناة إيصال رسائلها إلى السيد الرجل، وقد لوحظ هذا الحرص من قبل روائيات الراهن،فرواية **روحها الموشومة به** تقر بواحدة من هذه الغايات فتقول: "أردت أن أوجعه كما أوجعني فصرت أبث رسائلي عبر كتاباتي التي أعرف أنه سيتابعها على الأقل في الفترة القصيرة القادمة، نشرت سانحة تحت عنوان في خاطري شي"[٤].

ونحسب أن ثمة معضلة واجهت الكاتبة السعودية في تحديها هذا، فوقعت بين قبضتي إشكاليتين لم يكن الخروج منهما آمناً ويسيراً على ما نظن، فمن جهة أدركت أن اللغة مكون أساسي في البناء الروائي ويدل تجويده دلالة واضحة على تطور وعيها بأدواتها الفنية إلا أن هذا الفهم اصطدم ـ من جهة ثانية ـ باعتقادها

---

(١) رولاند بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشبة، حلب ـ مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٦.

(٢) المرجع السابق، ص١٧.

(٣) الرواية النسائية المغاربية، مرجع سابق، ص١٤٩.

(٤) أمل الفاران، روحها الموشومة به، الشارقة ـ دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ٢٠٠٤م، ص٨٧.

أن هـذه اللغة بوابة حريتها المنشودة، لتقع أسيرة اندفاعها العارم باتجاهها لظنها أنهـا ستتمكن من خلال اللغة من الاندماج مع ذاتهـا الأنثوية المتوثبة، والتطلع إلى فرض تعابيرها وتراكيبها وممارساتها اللغوية ذات البعد الأنثوي! إلا أن تحقق مثل هـذا الأمر عادة ما يملي شروطاً إبداعيـة صارمة على المبدع، شروط صارمة ليس مـن السهل الوفاء بها؟ وسط إقبالهـن المُحَمّل بفورة الانفلات العارم والاندفاع بلا هوادة في هذه المرحلة تحديداً.

مـا توصلنا إليـه ـ بصورة مبدئيـة ـ أن الروائية السعوديـة في مرحلة الخطاب الروائي الراهن وكنتيجة طبيعية لصراع هاتين الإشكاليتين لم تتمكن من خلق حالة متوازنة في رؤيتها للغة الروائية، فهيمنت عليها الرغبة الجامحة لركوب موجة اللغة المحتقنة بتجسيد طبيعتها الأنثويـة الخاصة أولاً، واستعراض هواجسها وقضاياها ومكنوناتهـا ثانياً، وحقيقة الأمر أن هذين الهاجسين قد يسهمان في إتاحة الفرصة للكاتبـة في تجويد لغتها الروائية، وفتح فضـاءات التعابير اللغوية لها، ولكن بشرط توفر الوعي بفعل الكتابة عامة والكتابة الفنية خاصة.

والذي حدث بالفعل أن الكاتبة السعودية ـ رغم تنامي هذا الوعي ـ انشغلت كثيراً بهاجس الكشف والبـوح، وبتسريد حمى الخروج من عبـاءة المجتمع المتسلط، ولم يـترك لها هذا الانشغال مجـالاً لصنع رواية ذات بصمة لغوية فنية خالصة وجودة لغويـة عالية، وإن من استثنـاء فلن يخرج عن رواية **الآخـرون والبحريات وأجندة مغتربـة والوارفـة وعيـون الثعالـب** فهي بعض يسير من كـم روائي كبير قابل لأن يمثـل تلك النسبة الضئيلة في جانب الإتقان والتجويد في اللغة الروائية، أمّا النسبة الأعـم فقد كتبـت بلغة تسيّدتها "ذات ساردة تطفو على النص بمعرفيتها وحدّتها النقدية للمظاهر الاجتماعية دون قدرة على التمازج بالسرد"(١)، وكان ذلك مبرراً لكثير من النقـاد دفع بهم لإخراج عدد كبير من روايات الخطاب الراهن عن نطاق

---

(١) الرواية السعودية، مرجع سابق، ١١٧٢ .

جنس الرواية، لعدم توفرها على الحد الأدنى من تلك الاشتراطات الفنية، التي تأتي اللغة الروائية على رأسها، وهو أمر يدفع بنا مباشرة إلى وضع تصور تطبيقي للغة الروائية للمرحلة الراهنة ومقارنتها بوجهها الآخر، مع رصد دور الوجهتين في تشكيل الخطاب الروائي لهذه المرحلة!

بصورة عامة بدا واضحاً أن كاتبات الراهن يتقصدن القارىء ويحرصن أشد الحرص على بلوغه وإرضائه، ونعني هنا القارئ بصفته الشعبية لا النخبوية، فثمة سعي حثيث - لا يدعو للشك - لاستغلال حيوية اللغة اليومية التي لا تتعالى على القارىء بل تتبسط وتتداخل مع مألوفة اليومي، ليصبح التبسط سمة من سمات لغة الخطاب الراهن حين تتوسل لغته بالعفوية، وبالتالي تصبح لغتها الروائية وسيلة وأداة لقول كل شيء، وأي شيء تفرضه اللحظة السردية عليها، فجسّرتها قناة ربط بين الانفعالات الآنية باليومي والمعيش وبين رغبتها في" إكساب خطابها شرعية معينة عن طريق إدراجه ضمن شبكة النص الدلالية الواسعة ذات الأبعاد المعقدة "[1].

ذلك هو الوجه الآخر للغة الروائية الذي بدا واضحاً حضوره في هذه المرحلة تحديداً، وبالتأكيد لا يمكننا الاستهانة باللغة ذات الطابع الشعبي والقريبة من الشريحة الاجتماعية الأغلب، لاسيما فيما تتركه من أثر على كم الخطاب نفسه، وعلى توسيع دائرة استقباله على نحو ما سنوضحه في السمة الخاصة بتوسيع نطاق تلقي الخطاب الروائي شعبياً واجتماعياً، مؤكدين على أن اللغة الروائية المبسطة والعفوية التي صاغ من معينها هذا الخطاب مقولاته لها سحرها وتأثيرها العميقان في شأن تبليغه وإيصاله للآخرين، ولكن إما سلباً أو إيجاباً، وما ذلك إلا لما تحمله سمة البساطة من خطورة، فخطورتها في منظور **ميخائيل باختين** تتشكل في كون الاستفادة من اليومي في لغة الرواية خاضعاً لطبيعة معالجة المبدع له الذي يتوجب

(١) مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٦٨.

عليه الوعي بلغة كتلك "غير محايدة ولا تصبح بسهولة وبحرية ملكية للمتكلم"[1]، وفي منظور آخر فإن "اللغة العفوية القائمة على شخصنة التخاطب يمكن أن تفتح السرد وتجذب القارىء بالنظر إلى قدرتها على تشيئة الواقع، أو بمعنى هيجيلي الاقتراب من تحقيق معادلة التعبير الحسي عن الفكرة"[2]، وبالتالي فإن التبسط اللغوي- إذا ما وُعيَ استثماره- صار مكتسباً للنص، وفي الرواية النسائية يراه **عبدالله الغذامي** قد تحقق للغة رواية **بنات الرياض** حين "جاء السرد فيها على مستوى من اللغة الجامعة ما بين لغة الكتابة الفصحى وخصائص الفن الحكائي، فصارت نموذجاً من الفصحى المحكية"[3]، الأمر الذي دفع به إلى اعتماد مصطلح **السرد السواليفي أو السواليفية** كمكون أساسي في خطاب الرواية الراهن.

ويمكننا أن نصل من خلال مفهوم **السواليفية** إلى أثرها المباشر على الخطاب وفحواه، فالمفهوم الذي تحيل إليه السواليفية كما نستنتجها من إيضاحات **الغذامي** أنها "ذلك السرد المتسم بالبساطة العجيبة العميق جداً بمقدار بساطته الظاهرية .. وهي ذلك المؤشر الثقافي الذي يكشف من خلاله الناقد الثقافي أنساقاً لا تتوفر في العمل المتقن تماماً من الناحية الفنية والحبكة والسرد، لأنّ حاله تنطوي على تحايل لإخفاء النسق، ولكن السواليفية فيها الشفافية التي تجعل ما وراء النص مكشوفاً مثل سواليفية **ألف ليلة وليلة**"[4].

لنا أن نبرهن على علو نبرة سواليفية اللغة في الخطاب الراهن بروايات عديدة لا يمكن حصرها **فهناك نساء المنكر والأوبة وبعث الجسد وخمارك بحماري** وغيرها كثير، فجميعها لا يحقق شروط اللغة الشعرية المنتظر تحققها إنما يحقق

(١) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٦٤.

(٢) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص١١٧.

(٣) عبدالله الغذامي، صحيفة الرياض، بنات الرياض بنات النسق، الرياض، عدد١٣٦٨٨ الخميس١٣ذو القعدة١٤٢٦هـ/الموافق١٥ديسمبر٢٠٠٥م.

(٤) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٤٧ و٤٨ .

معايير التبسط "كتعمد استخدام لغة مرسلة في شبه عفوية وطلاقة ونفس بعيد عن القوالب المنحوتة أو الرصف الهندسي إلا نادراً، فأكثر الألفاظ هي من المتداول، كلمات قريبة المعنى ومأخوذة إجمالاً من قاموس اللغة العصرية وتداخلها في بعض المواضع مفردات دارجة، ويبدو ذلك صادراً عن مذهب فني في الكتابة قوامه اللغة الوسيطة بين الفصيح والدارج"(١).

إشكالية هذه اللغة المتبسطة في إمكانية انزلاقها إلى السلبية، ويحدث هذا الانزلاق حين تستثمر الروائية البساطة في غير مواضعها فتحيل لغة الرواية عبئاً عليها وحطّاً من قدرها بتشكيلها في صورة سواليف(٢)،لتظهر السواليفية بمعناها السلبي حين تقول اللغة ما يفيد وما لا يفيد(٣)، كالحالة التي بدت عليها لغة رواية **سعوديات** لـ **سارة العليوي** ورواية **بعت الجسد** لـ **فكتوريا الحكيم** ففي **سعوديات** يظهر لنا المقطع الآتي:

"أحست جود بالعطش فأعطت لـ لويزا خمسين ريالاً لتشتري لها عصير برتقال وقطعة كيك، وأوصت لويزا أن تبتاع لنفسها ما تشاء إن أحبت، وعادت لويزا بالحاجيات وأعادت ما تبقى من المال لـ جود، وتعجبت من أن العصير والكيك ومشروب غازي بقيمة سبعة عشر ريالاً، فيما هم في الواقع بخمسة ريالات فقط"(٤)،

---

(١) الرواية النسائية المغاربية، مرجع سابق، ص١٥٠.

(٢) إذا كانت السواليفية في منظور عبد الله الغذامي شرطاً مصطلحياً معرفياً لنص الروائي، ويعطي للرواية مكتسباً ايجابياً، فثمة مصطلح آخر هو السواليف في السرد ويرى أنه لا يضيف إلى السرد بل يقلل من شأنه" (انظر: الروائيون والروائيات لا يطلبون رأي النقاد في الواقع هم يطلبون مديح النقاد، صحيفة الرياض، الملحق الثقافي، لقاء صحفي مع الدكتور عبد الله الغذامي، الرياض- عدد١٤٣٣٦ الخميس ٢٥/٤/١٤٢٩هـ مايو٢٠٠٨م).

(٣) يصف أحد النقاد هذه الحالة قائلاً: "هناك لغة تمثل المجتمع في صورة مشكلة اجتماعية، لغة روائية عادية تخلو من أي اشتغال جمالية، لغة أقرب إلى أن تكون لغة شعبية مفعمة بالحياة اليومية وبالواقعية المبتذلة وبالرطانة والهجنة، لا تجد حرجاً في استعمال كلمات جنسية ونعوت مقذعة" (انظر: الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص١٠٦).

(٤) سارة العليوي، سعوديات، البحرين- فراديس، ط١، ٢٠٠٦م، ص٤٨.

ولا يذهب التسطيح بعيداً عمّا ورد بكثرة في رواية بعت الجسد[1].

هكـذا تتحـدر اللغة مثـل سيل جارف في قـوة تشتتهـا ومجانيتهـا مستعرضة المواقـف تلو المواقف، والقضايا تلو القضايا إلا أنها من السماجة والضعف بحيث لا تـكاد تتجاوز حيز الإخبار، ودون أن نستشعر مـن خلالها عمقاً دلالياً أو أن تثير في أرواحنا الدهشة والإعجاب، والسبب في ذلك كله عدم قدرة الروائية على ضخ هذه اللغة بالطاقة الدرامية اللازمة، فالدرامية المفتقدة في لغتها هي التي تجعل خطابها مفارقاً لغيره من الخطابات الحافة به، وهي التي تكسب هذه اللغة المشروعية داخل الأدب.

إن انـزلاق لغة الخطـاب إلى مستوى البساطة واليومـي بمعناهما الفج إخراج للغـة السرد من شـروط فاعليتها، فالمقطعـان السابقان والقصـيران نسبياً فيهما مـن التشظي اللغوي الكبـير، بدءاً من قضايا الفساد التجاري، ثم قضايا شركـات الطيرانالمحليـة، مـروراً بالفقر، عبوراً بصرعـات الموضـة، وزواج القاصر، وظلم الرجـل وتسلطه، وتعـدد الزيجات، وصـولاً إلى قائمة طويلة مـن تفاصيل مملة لا تغني ولا تسمن من جوع، فهل نضم إلى التفاسير تلك الطبيعة التي تلازم المرأة في عشقها للحديث وعشقها للكلام حتى عن أدق تفاصيل حياتها وأبسطها؟ لنصل في

---

(١) يرد في الرواية من أمثلة ذلك قول الساردة:
"..أعطـاني سعد كيساً بـه ساندويش فلافل ضخم وعلبة من الشراب البـارد، وهو يقول: وجبة الرحلة مقدمـة مـن الخطوط الجويـة السعودية، كريم أنت رغم رقـة الحال، شكرته ووضعتهـا بجيب حقيبتي الخارجـي قلقة من رائحتها في الجامعة، أعطيتها فطومة وقلت: طفل رضيع، وقالت: أحلفي، باستنكار، سألتها: وش أحلف، اليوم الكل يستجوب، قالت: وش فيتس اليوم مزاجتس معكر؟ قلت وأنا أجرب كلمات مـا خطـر ببالي أنني سأنطقها: متوترة شوي، خطبني فهد ولد عمـي .. قالت وهي تُجلس كيس الفلافل بمقعـد بجوارها: شوي في هاللـي تحط بكليباتها رجـال رماديين بعمر فهد (ستايلهـا) مثلتس وترى هذي الموضة، شفتي صاحبتنا هيفاء أعرست الأسبوع اللي راح على أبو لجين، دكتور جيكل، أيعقل! لديه زوجة صابـرة وعشيقة وفيه وخليلة يافعة هذا أكثر من أن تستوعبه وحشية دكتور جيكل، فكرت هل تعلم مزنة أنـه تزوج من جميلة بعمـر ابنته.." (انظر: فكتوريا الحكيم، بعت الجسد، بـيروت- دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٧م، ص٢٠٦).

النهايـة إلى خطورة هذا التبسط في لغة الخطاب الروائـي الراهن بعد أخذه اللغة وسيطاً وناقلاً لليومي لا غير.

وبالتـالي يمكننـا القـول إن اللغة الروائيـة في الخطاب الراهـن تحمل سمات تحولاتهـا الخاصة بمحاولاتها - أولاً - الانعتاق من سلطة اللغة الذكورية، ثم تبسطها أسلوبيـاً مع اختـلاف درجة التبسط من حيث سمو قيمته الفنية أو مجانيته، فضلاً عن تحولها بصورة جلية لرصد تفاصيل قضايا الذات الساردة بوصفها أنثى.

نسجـل أخيرا إلى هذا وذاك هو خلو الكثير مـن النماذج الروائية الراهنة من معيـار الترشيـد اللغوي وما ذلـك إلا لخروجها عن حدود الـلازم إلى عرض ما لا يلزم، حتى وكأن اللغة رزحت تحت معول الثرثرة والتكرار. والانتهاء إلى لغة إخبارية تقريرية جامدة.

خلـو اللغة الروائية النسائية من الترشيد اللغوي ليس بجديد على واقع الرواية السعوديـة فقد لوحظ في المرحلتين الأولى والثانيـة، إلا أن تحوله في المرحلة الثالثة تمركـز في حشد عدد كبـير من القضايا الاجتماعية في مقاطـع سردية قصيرة لم تكـن لتحتمل ما حُمِّلت به مـن مقولات، وتفسيرنا لظاهـرة كتلك يكون بإعادتها إلى مسببين:

الأول: هـي ردة الفعل الطبيعيـة لواقع جديد دفعت باللغة لقبول قول مالا يقال سابقـاً، فاستثمـرت الرواية الممكن المتـاح من هـامش الحريـة ليتسارع خطابها في إطـلاق قضايا لا حصـر لها لم يكن التطرق إليها ممكناً لدخولها في حكم المحظور سابقاً وهذا يعيدنا الى إلى فكرة التخفف التي طرحناها سابقا.

الثـاني: صار توجهـاً عاماً سعيُ الروائيـات لاستقطاب قارئهـن المحلي بأدب اليوميات، بعرض ما يؤرقه من مشكلات اجتماعية، واللغة وخطابها الروائي هي من أبرز الوسائل لإبراز هذا التوجه، الذي وصفته **سالمة الموشي** باسترضاء الجماعة[1]

---

(١) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص٧.

في الخطاب الروائي المحلي، بينما نعتبره صورة لتجسد لغة مرحلة، انجرف الأديب وراء مغرياتها فلا يفوتنا أن لكل فترة تاريخية معجمها اللغوي الخاص حتى وإن كانت اللغة كما يقول **ميخائيل باختين** في نواتها البدئية متجانسة اجتماعياً، باعتبارها اللغة الرئيسية المتكلم بها والمكتوبة لدى فئة اجتماعية، فإنها تحتفظ مع ذلك باختلاف اجتماعي بتنضيد اجتماعي يمكنه أن يصبح في بعض الفترات اختلافاً ملحوظاً[(١)]، وهو أمر حري بدفع بعض الروائيات. كما لاحظنا في هذه الفترة ـ لتوظيف اللغة وفق مفهوم الوسيط، فيصفن الأشياء من حولهن عبر لغة لا تحفل بالطاقة الرمزية والمجازية والإبقاء عليها منذورة إلى دافع نزقي لا إلى مظلة فلسفية.

ضرورة البحث عن حالة نقيضة لهذه النماذج ربما دلّت على لغة روائية تحمل طابعها الفني، وهو أمر ليس بالعسير فمثل هذه المرحلة حوت نماذج جيدة نجدها في رواية **الآخرون والبحريات والوارفة وعيون الثعالبوأجندة مغتربة**، المحملة جميعها بلغة شعرية شفيفة جزلة غنية كل الغنى بالشاعرية.

يرد في الآخرون على لسان صبا المقطع التالي:

"مبتلة كلّي والماء مازال ينزل من شعري وثيابي والبرد لاسع، ويدٌ لا أدري من أي جحيم أتت أو من أي جنة، تركت دفئها فوق يدّي وانسحبت، بعد دقيقة كاملة، أظنها دقيقة من دون أن أحس بشيء لاشيء! .. ليس الفضول ناحية اليد ما أجبرني على رفع رأسي والنظر عبر النافذة للخارج، إنما كوني لن أحص عدد المرات التي توقف فيها الباص، ومن ثم لا أعرف في أي مكان أنا، وكم محطة بقي كي يحين موعد نزولي"[(٢)].

ونقرأ في **البحريات** لغة شفيفة تنضح بالشاعرية في ليلة شتوية أحست فيها الأنثى بالفقد:

---

(١) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٦١.

(٢) الآخرون، ص٧٣.

"يهطل المساء متأبطاً لوعاته، وهي تشعر بأنها ترتدي معطفاً أزرقاً متورماً بالشوق والقلق واللوعة التي تجعلها تعيش في هذا العالم كنصف أو بعض نصف، واكتشفت بأن صوته كان يطري النهارات ويزيل خشونتها، عالمه الذي ينحدر لها منه، ذلك المكان الذي يظل به مطوقاً بكتبه ونظرياته السياسية وأحاديثه عن بريطانيا، وتحسه كأنه مختلف مغاير عن الجميع كأنه ربطة عنق ومعطفومظلة، تحسه إفرنجياً متمدناً يملك أجنحة لا يملكها آخرون"(١).

أخيراً يمكننا أن نضم صوتنا إلى صوت **سحمي الهاجري** الذي انتهى في استقرائه للغة الطفرة الروائية الأخيرة إلى مستويات ثلاثة ينتظم فيه وعيها باللغة(٢)، **مستوى أول** رُبطتفيه اللغة بقضية التجريب وخير من يمثلها روايات **رجاء عالم** **مستوى ثان** تميل فيه اللغة إلى لغة وسطى، تتأرجح بين الفصحى والعامية القريبة من لغة الصحافة المُحترفة، مع الحرص على تجنب الأخطاء اللغوية ودقة التعبيرات، ويمثلها رواية **بنات الرياض** و**الآخرون** و**أجندة مغتربة** و**القران المقدس** و**البحريات** و**الوارفة** و**ثمن الشوكلاتة** وغيرها، **مستوى ثالث** وفيه لم يُعنَ باللغة، تبعاً لعدم الوعي بقيمتها في فن الرواية ومثلها: **سعوديات** و**بعث الجسد** و**حب في العاصمة** و**بنات من الرياض** وغيرها.

ب- الوعي بفاعلية المكان الروائي:

تحدثنا في الفصل الثاني عن خطوة هامة على طريق التحول حققتها المرحلة الثانية هي عودتها بالمكان الروائي إلى محليته وإن كان بمستويين سبق أن تم تحديدهما هما: المستوى السطحي في التعاطي مع المكان الروائي، والمستوى المركب الساعي لإعطاء المكان المحلي قيمة فنية، وهذه خطوة تشكل نقطة تحول في الخطاب حين ارتبط إنتاجه بعودة المكان الروائي لتمثيل البيئة المحلية لاسيما بعد نفيها شبه التام من روايات مرحلة البدايات التي أطلقت خطابها من البيئات البديلة.

---

(١) أميمة الخميس، البحريات، دمشق دار المدى، ط١، ٢٠٠٦م، ص٢٢٢.

(٢) جدلية المتن والتشكيل- الطفرة الروائية في السعودية، مرجع سابق، ص٤٠٨-٤٠٧.

نقطة التحول تلك تصل بنا إلى مدى أبعد بحلول المرحلة الثالثة، فقد لوحظ أن نماذجها الروائية أظهرت وعياً بالمكان المحلي لاسيما من جانب قدرته على إنتاج الخطاب، وفاعليته الكبيرة على إبلاغه، وقد انتجت نقطة التحول تلك تساؤلات عديدة في طريق تفحصنا للمكان الروائي والخطاب المبثوث في حيزه في مرحلة الراهن، دار معظمها حول سر الارتباط الوثيق بين البيئة المحلية وأمكنة هذه الروايات! ومدى تحول مثل هذا الارتباط إلى سمة سائدة من سمات هذه المرحلة! ثم - وهو الأكثر دلالة - مدى استحضار الروائية السعودية لهذا التلازم الواضح بين المكان الروائي وبين بيئاتها المحلية، هل كان استحضاراً يتوخى غاية فنية، أم لغاية أخرى تمس الخطاب مساً مباشراً؟

قبل البحث عن أجوبة لهذه التساؤلات لابد أن نشير إلى المكان الروائي الذي نعنيه، والذي نتقصد دراسته، وهو مكان الأحداث لا مكان الكتابة، وننطلق في هذا من دلالة وجوده في الرواية التي تعتبر "تجذيراً لخطاب الرواية في إطار مكاني وثقافي محددين"(١)، واحالة "على مقومات سياقية ترتبط بتحديد المكان الذي يكون في علاقته بالزمن خلفية سوسيو ثقافية لخطاب الرواية"(٢)، وهو أمر يتطلب اتخاذ الرواية مكاناً بعينه يكشف عن ملامحه الحقيقية والواقعية مجموعة من الاشتراطات الثقافية والاجتماعية والتاريخية والحضارية.

إن تخير بعض الأماكن - كالأماكن المحلية مثلاً - لتكون حاضناً لخطاب الرواية أو هوية لخطابها الروائي كفيل بصياغة نظير خارجي قريب للواقع، أو لنقل هي برمتها عملية ترسيخ تاريخي "هدفها تكوين نظير لمرجع خارجي، وإلى إنتاج أثر معنى الواقع"(٣)، فهذه الأماكن تعامل بوصفها إشارات معروفة ومتداولة اجتماعياً، وبهذه الآلية يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة - بوصفه مكاناً لوقوع الأحداث - إلى فضاء يتسع لبناء خطاب منتجها من خلال زاوية الإنسان الذي ينظر إليه.

(١) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٣٩.
(٢) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٣٩.
(٣) المرجع السابق، ص٣٧.

وتلـك هي الظاهرة التـي لعبت على أوتارهـا رواية المرحلة الثالثـة في الرواية النسائية السعودية ومن خلالها صنعت تحولاً في تعاطيها مع الفضاء وأمكنته، تمثل هذا التحول في الاستغراق المتناهي في استحضار البيئات السعودية المحلية، وبجعلها هويـة للخطـاب، عبر التشابه الكبير بـين فضاء النص وفضـاء الواقع، وهو تشابه يخلق - في كثير من الأحيان - بنية دلالية وسردية بجعل وقعَ الواقع المادي المعيش وقعَ الخطاب الروائي نفسه، ومن هنا تحدث الإشكالية في مدى قدرة الروائية السعودية أو غيرهـا على كيفية توظيف هذا الواقـع وإمكانية عدم التوهان بين فنية التوظيف أو سطحيته وفجاجته.

وقبـل الدخـول في تأكيـد هـذا التوجه المعمـول بـه في المرحلـة الراهنة سوف نستحضـر موقف المرحلتـين السابقتين من المكان الروائي في إطـاره المحلي، الأمر القـادر على خلـق مقارنة بين ما أنجزتـاه في هذا الجانب وبين مـا يمكن للمرحلة الراهنـة إنجـازه فيه، وفي المحصلة النهائية يتحدد مـدى التحول في جانب تسريد المكان المحلي في الرواية النسائية السعودية عامة.

مـا عهدنـاه في مسار رحلة الخطـاب عبر المكان في المرحلـة الأولى وشيء من الثانيـة لوحظ متحـولاً في مرحلة الراهن حـين خالفت هذه المرحلـة مسار الرحلة التـي يتخذها الخطاب لفضاءاته، ففي بداياتها أطلقت الروائية السعودية خطابها الروائي من الأماكن البديلة لبيئة مجتمعها، وأسست مقولاته من فيض تلك البيئات الخارجية، حتى أنتجت خطاباً منفصلاً عن هويات ذواتها الساردة، أما في بواكير المرحلـة الثانية فقد لامس هـذه القضية نوع من التحول، بـأن تجرأتالروائيـــة في تسريـد واقعهـا المعيش، وإن كان بشيء من الحـذر أو المراوغة والتمويه كما سبقت إبانة ذلك.

وتحـل المرحلة الثالثة لتشهد التحول الأكثر وضوحاً في علاقة الرواية السعودية بالمـكان الروائي، وفي خضم مجموعـة من التحولات الحياتيـة الكبيرة طالت واقع

المـرأة السعوديـة، أدت إلى اتساع حضورهـا المكاني ومكانتهـا في منظومة الحياة الاجتماعيـة عامة، وهو ما استثمرته الكاتبـة السعودية لتوثق صلتها بالمكان المحلي عبر الرفض الصريح للانسياق الانهزامي وراء إبدال مكانها الذي شكل شخصيتها ومنحها الهوية بأماكن بديلة، على نحو ما درجت عليه المرحلة الأولى، فبدأت تهتف بجرأة متناهية قائلة:

".. ولا أريـد الكتابـة من أمكنـة أخرى، هذا مكاني، البقعـة الصغيرة من العـالم حيـث لي وطـن، فلمَ أصـادر منهـا دون وجه حـق، وإذا كنـت سأصادر في عالم افتراضي محض فما بالك على الأرض"(١).

لوحـظ الافتتان بتصدير الخطاب من بيئته المحليـة في خطاب الرواية المحلية السعودية عبر مظاهر عديدة سنوجزها في مسألتين:

١. عكس مسار رحلة الخطاب عبر المكان.

٢. التواطؤ على تسريد المكان المحلي .

ظهـرت الرغبـة الصريحـة لدى الخطـاب الراهن في عكس مسـار رحلته وإحداث تحول في مقولاته لحرصه على إطلاق هذا الخطاب من المكان المحلي، بدلاً من الأمكنة البديلة، وهي معادلة ستعطي بالتأكيد نتائج معاكسة، فرفضها القاطع بتسريـد الأمكنة البديلة التي ألفتها تجربتها الروائية في مرحلتها الأولى: القاهرة، لبنـان، الإسكندرية، جنيف. يوثق صلة خطابها بمحليتـه، ويعيده إلى هويته معبراً عن قضاياه، ساعياً للتأثير في محيطه، وقد كان، حين اتخذت من الرياض وسلسلة طويلـة من الأماكـن السعودية كـ جدة و مكـة و الدمام والقطيـف والأحساء و أبها وحائل وبريدة وهلم جرا.

بهذه العودة القوية للمـكان المحلي لوحظ انطلاق الخطاب الروائي الراهن في سواده الأعظم من الداخل، باتخاذه واحداً من فضاءات المملكة العربية السعـــودية

(١) الآخرون، ص١١٦.

مكاناً حاضناً له، ولوحظ ندرة أن يكون المكان الخارجي بديلاً عنه[1]، وإن حدث فهي مسألة طارئة لا تكاد تخرج عن كون هذا المكان البديل إحدى المحطات التي يعبرها الخطاب في مسار رحلته لا منطلقاً له[2]، ولو حدث وانتهت أحداث الرواية فيمكان بديل ما فلابد له من الانتهاء بالعودة إلى المكان الأصل، لتستقر الأنثى في آخر مطافاتها إليه بعد جولة ترحال طويلة بين مدن العالمحتى إن هذه الحالة اقتربت كثيراً لتصبح إحدى السمات السائدة في الخطاب الروائي الراهن.

أمثلة كثيرة تشير إلى ذلك، فمن الرياض عاصمة المملكة العربية السعودية ترتحل سديم ـ في رواية **بنات الرياض** ـ وتحط في لندن، ولندن هي مكان الآخر إلا أن رحلتها الاختيارية تلك لم تكن من أجل هدف تنشده مثلما كان عليه الحال في المرحلة الأولى حيث الرغبة في إخفاء الهوية السعودية احترازاً من بعض المحاذير وإنما تأتي هجرة سديم بمثابة التحدي وبعد أن أسهمت مع صديقاتها في فضح واقع المجتمع السعودي والكشف عمّا يحف به من متناقضات، لتصير لندن وغيرها من الأمكنة البديلة مجرد مكان يستقر جسدها فيه.

نستقي الحجة لهذه الفكرة من سر رحيلها من الرياض التي لم تكن سوى أزمة نفسية طارئة حدثت نتيجة خيانة الشاب وليد لها بعد أن أحبته ووثقت به، فكانت لندن ملاذاً لجرحها العميق، ليواجهها سؤال أكثر واقعية من سابقة: هل

---

(١) كانطلاق خطاب رواية أجندة مغتربة من لندن التي احتضنت خطاب الذات الساردة ومع هذا فلندن لم تعامل بوصفها بديلاً للهوية بل بوصفها المكان/الغربة، وغربة حقيقية دفعت ببطلتها لتتساءل في ألم: "هل باشرني الاغتراب بهذه السرعة؟ وأنا التي لم أر شمس النهار بعد؟.. لم أكن متهيئة بعد لتلك المواجهة العارية فوق طرقات أعجز عن ترجمة منعطفاتها وبين وجوه كالحة كقوالب لا نبض فيها ولا حياة.." (انظر: خلود السيوطي، أجندة مغتربة، بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤م، ص٨حتى٢٠).

(٢) نلفت الانتباه إلى أن الدّراسة تستثني من هذا الحكم الروايات التي اتخذت من المكان البديل لعبة سردية تصل بخطابها إلى حالة من الانزواء كروايات رجاء عالم ومها محمد الفيصل وهي ما سوف تتناوله الدراسة في فصلها الثاني من هذا الباب تحت مسمى الخطاب المحايد كواحد من توجهات الخطاب الروائي الراهن.

تخلو لندن من الخيانة؟ بالطبع لا، فلقد واجهت سديم خيانة أخرى على أرض لندن أما المفارقة المدهشة هي أن الخيانتين -في الرياض وفي لندن- من رجلين يحملان الجنسية العربية، وليست هي سديم وحدها من ارتحلت بخطابها من المكان الداخلي إلى المكان الخارجي فالخطاب الراهن يوفر أمثلة كثيرة تم استعراض بعض منها في الملحق الرابع.

هذا الصراع بين الأماكن المحلية والخارجية التي تنقلت الروائية السعودية بين فضاءاتها ضمّ تجارب الساردات الحياتية معلناً عن خطابات ينتظمها تشابه كبير من حالات الخيبة والتوتر والضيق، وهي حالات حفزت الذات الساردة على الرحيل إلى فضاء آخر ليصبح مكانها المحلي مجرد ذكرى عالقة بشتى أصناف الكآبة والسلبية والقمع، وهو أمر شطر الذاكرة الأنثوية في تجلياتها المكانية إلى وجهين قاسمهما المشترك عدم الاستقرار أو الراحة، فهروبها من الأول المحلي بحثاً عن الحرية وبقاؤها في الثاني الخارجي انفلات وضياع، وهي نتيجة تضطرهن إلى العودة إلى المكان الأصل بعد أن تواجههن خيبات لا تقل قسوة عن سابقتها، وسوف نعتبر هذه العودة المنتظرة دائماً من الأنثى إلى موطنها بعد رحلة تشرد وضياع تشبثاً بهذه الهوية ورفضاً للتنصل منها، وهو دلالة رفضهن لمجرد فكرة الإيهام بأن المرأة تعيش بعيدة عن مكانها الذي ولدت وترعرعت بين ظهرانيه بينما لم يكن ذلك ملحوظاً البتة في خطاب مرحلة البدايات مثلاً، فـ **خاشقجي** ومن جاء بعدها من كاتبات مرحلتها لم تكن تقص جسدها من المكان المحلي فحسب بل ترحل بروحها ومشاعرها وتتخذ من المكان البديل هويةً ومجتمعاً لها، بيد أن الوطن لا يغيب عن ذاكرة الخطاب الراهن حتى وإن كانت الذاكرة الأنثوية رهينة سطوة أزقة لندن وتلافيف ضبابها الطاغي الحضور، فالقصيم مثلاً حاضرة في هذه الذاكرة:

"تذكـرت بيـت خالتـي الطينـي في القرية التـي تتبع محافظـة القصيم .. وخالتـي تصنع رقاقـات الخبز البر مع العسـل والسمن.."[1]، ومثلهـا مكة التي لا نجدها غائبة عن ذاكرة الساردة، وهي في خضم تجوالها في شوارع لندن فيأخذها الحنين إليها:

"هـذه اللندن، كم تشبه مكة! معاً تتقاسمـان السخاء للأغراب وتدحرجان أهلهـا خارج دائـرة الضوء، كأنهمـا عنقاوان أسطوريتـان تنتزعـان زاد أبنائهما لتطعماه الزوار! لكن مكة مدينة لا تبكي، وحدهم ناسها يبكون في صوان الحرم"[2]، فكما لا تغادرها سلطة مكانها الأصل في اشتياقها الجارف إليه لا تغادرها عذاباته وآلامه وصوره البغيضة في نفسها كما سيتضح لنا في حديثنا عن رحلة هذا الخطاب في بحثه عن الحرية.

مـا يمكننا تأكيـده كتحول في مستوى خطـاب الرواية عبر الوعـي بدور المكان هـو أن عـودة الروائية إلى أحيـاز المكان المحلي لتطلق من خلالـه خطابها الروائي هي في عمـق دلالتها رغبة أكيدة يصبح فيها المكان قنـاة لملامسة القارىء المحلي، بتحفيـز تلـك الحساسية المفرطة بـين معطيات المـكان بهويته المحليـة وبين فرط الانتمـاء إليه لدى القارىء، لا مجرد "فضـاء مكاني متخيل وحسب، ولكن كحاضن حياتي، تستشعر فيه الذات جملة من المعاني الإنسانية الحية عبر اللغة،لامتصـاص مركبات الثقافة القبلية والقروية والفئوية والمذهبية"[3].

إنها حساسية مفرطة بوسعها دفع الخطاب إلى التأثير كما تجلى ذلك بوضوح في ثـورة ردود الأفعـال المختلفة بمجـرد أن ارتبطت رواية **بنات الرياض** بالرياض المـكان، وحـين لقيَ كاتب رواية **لا أحد في تبوك** ما لقيـه بوضعه اسم مدينة تبوك

(١) قماشة العليان، عيون قذرة، بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠٠٥م، ص٢٤ .
(٢) أجندة مغتربة، ص٣٩ .
(٣) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، ص١٠.

عنواناً لروايته[1]، ومثله يوسف المحيميد حين عنون روايته بمدينة بريده[2] وغيرهم كثير، فتلك المواقف الغاضبة من استثمار المكان المحلي وتوظيفه كعنوان للرواية لم تزد حظوظ الرواية إلا انتشاراً وعلواً في مؤشر مقروئيتها ولم تزد خطابها سوى جدلاً وحضوراً.

المسألة الثانية هي العودة للمكان المحلي وتسريده، وهي سمة تواطأ على إتباعها كاتبات هذه المرحلة تحديداً، دليلنا على ما نقول ذلك التشظي الكبير المرصود في تسريد مدن فضاءات وطنهن، غربه وشرقه، شماله وجنوبه، ووفق استراتيجية متشابهة الآلية والأهداف.

وقد نقول إنه بفضل تأثير التحولات الاجتماعية الكبرى التي تنزل في سياقها هذا الخطاب تيسر للمرأة الخروج من خدرها الضيّق إلى فضاء مجتمعها الرحب عبر توفر الوظائف التعليمية، والفرص العملية التي عاضدت فيها الرجل جنباً إلى

---

(١) أكد الكاتب السعودي مطلق البلوي أنه تلقى ردود أفعال متفاوتة من أهالي مدينة تبوك لاستخدامه أسم المدينة في الرواية مؤكداً احترامه لكل تلك الردود" انظر: صحيفة الحياة، عبد العزيز النبط"على خطى بنات الرياض أم سعي إلى الكسب التجاري، روايات تحمل أسماء مدن سعودية تثير التساؤلات"، عدد٢٧/٤/٢٠٠٩هـ.

ـ من جهة ثانية ذكرت صحيفة الرياض ما مفاده أن"عنوان رواية مطلق البلوي لا أحد في تبوك الصادرة حديثاً عن نادي حائل الأدبي أثار غضب عدد من الأهالي فيما وجدوه ـ حسب رأيهم ـ من إظهار لمدينتهم تبوك بمظهر غير لائق فالبعض يقول: إن ما قام به مطلق من اختيار هذا العنوان المستفز كان من المفترض تغييره قليلاً كي لا يظهر هكذا مزعجاً للجميع، وإن في الرواية تجاوزات أخلاقية على حد تعبيرهم حيث يظهر الكاتب بطل الرواية بأنه لا هم له إلا السفر إلى الخارج لأجل السياحة الرخيصة والفساد بشكل أساء لكثير من شباب تبوك" (انظر: صحيفة الرياض، نواف العتيبي، "رواية لا أحد في تبوك تثير استياء أهالي تبوك، ، عدد١٤٨٣٩، بتاريخ١٢/صفر١٤٣٠هـ / الموافق٨ فبراير٢٠٠٩م، صفحة الثقافة).

(٢) توصف ردود الفعل تجاه رواية يوسف المحيميد الحمام لا يطير في بريده بوجود أكثر من قارىء اقتنى"الرواية حتى يرد على مؤلفها الذي شوه سمعة بريدة على حد قوله وأشار يوسف المحيميد إلى أنه تلقى ردود فعل غاضبة في مواقع الإنترنت التي للأسف ركزت على العنوان أو على كلمة الناشر" (انظر: صحيفة الرياض،عبدالعزيز النبط،"على خطى بنات الرياض أم سعي إلى الكسب التجاري"، مرجع سابق).

لتسهم ولو بالقليل في التنمية، وبالتحديد في مجال العمل الصحي أو التجاري أو الإعلامي أو الثقافي أو الطبي وهي تغيرات اجتماعية لم تعد فيها الأنثى رهن خصوصية مكانية ضيقة بقدر ما تعاظم دورها في منظومة المجتمع الحديث ثقافة وحراكاً، فما عاد المكان - الذي تتحرك فيه الذات الأنثوية لكاتبة أو المرأة ذات الخصوصية كالمرأة السعودية - نقول لم يعد ذلك مكانا متسما بالثبات والسكونية، إنما تشظى وتعددت فضاءاته منفتحا على مختلف الصور والأشكال.

خرجت المرأة السعودية عن الحيز المكاني الضيق الذي حدده لها الرجال، وأكدوا على أن "البيوت خلقت للنساء، قضبانها حدودهن، والنساء تعتاد القضبان وتألفها، تظن أنها المكان الآمن الوحيد لهن في هذا العالم وما خارجه وحوش قد تنقض عليهن لو خرجن"(١)، خرجت من هذا الحيز لتكتشف المأساة التي حدّت كثيراً من تعاطيها مع الفضاء المكاني الواسع وأطّرت من خبرة الترحال والتنقل لديها، واكتشفت الأفق المفتوح الذي اتخذه الرجل لحركته المكانية، وهو ما أقرّت به هند بعد أن تزوجت من منصور واكتشفت الآتي:

"الحياة بالنسبة للرجال مكان واسع، يتأرجحون فيه كيفما يشاءون .. لهم الشوارع يقودون فيها سياراتهم بجنون ولهم المقاهي والشطآن البحرية والشقق الخاصة للهوهم غير البريء"(٢)، وتكمن قيمة هذا الاكتشاف في أثره عليها، فقد دفع بها لكسر الطوق وحفزها على اقتحام كل الأمكنة، لتتحول هذه الرغبة إلى هاجس بالنسبة لهند وبنات مجتمعها:

"زادت رغبتي الكبيرة في الهرب من هذا الواقع الذي يشبه الكابوس، شعرت أن بداخلي أنا أيضاً امرأة تود لو جنزرت حالها بالقنابل وتخلصت من نفسها، تريد التخلص من هذا الوزن الثقيل في محيط تكرهه، وتود لو تضع له نهاية إما بالموت أو الرحيل"(٣).

---

(١) هند والعسكر، ص١٢٣ .

(٢) هند والعسكر، ص١٢٣ .

(٣) هند والعسكر، ص٢٠٦.

من الصور الدالة المعبرة عن هذه الرغبة النموذج الذي أوردته **الآخرون**، حيث تقدم نموذجاً مصغراً عبر التوزيع اللاعادل لغرف المنزل بين ذكوره وإناثه، فمحمد الذكر يحتل غرفة فسيحة بينما أخته صبا تحتل مساحة ضيقة، محدودة الفضاء، ولكنها أنثى لا تستكين لواقعها المرير بل تنتظر اللحظة الحاسمة لانتزاع هذا الحق، متطلعة إلى احتلال أمكنة الرجل بما تمتاز به من رحابة وانفتاح، ومن حقها حين احتلالها أن تنعم بامتيازاتها العديدة، فـ أنثى رواية **الآخرون** تنتظر بفارق الصبر لحظة احتلالها غرفة أخيها محمد، وتترقب اللحظة السانحة لفعل ذلك، ولا غرابة في هذا الاندفاع طالما فاقت غرفة أخيها غرفتها الصغيرة الخانقة مساحةً، لذا هي الآن تستبق لحظة الاحتلال وتضع مخططاتها المناسبة لتغيير كل مافيها، وكأنها تنسف كل ما ورّثه الرجل لها من فضاءات، لتهتدي إلى فكرة التقسيم بجعل الغرفة الواحدة غرفتين منفصلتين وبأثاثين مختلفين:

"سأقرأ في غرفة، وأشاهد التلفاز في الأخرى، وربما أنام ليلة في هذه ليلة وأخرى في تلك، أن أنام بضع ليالٍ على الأرض، أن أتمدد قبالة التلفاز تاركة رجلي مرفوعتين على حافة الطاولة، أن أقضي مهاتفاتي رائحة غادية في فضاء الغرفة، أن أذاكر دروسي في أماكن نائية منها حيث لا يجاورني غير الجدران وزواياها، أن أركن جسدي خلف الباب وأعبر أطوار كآبتي، أن أرمي مخداتي الكثيرة وأتركها تتناثر محيلة أرض الغرفة مكاناً لا يصلح للوطء"(١).

تتصعد وتيرة الرغبة في ارتياد كل الأمكنة. وبصورة أدق. حين نعثر في خطاب الرواية الراهن على امرأة تجاوزت المكان الخاص إلى أمكنة عامة، وفي شتى اتجاهات الوطن، ثم في شتى فضاءات العالم بأسره كما سنأتي عليه لاحقا في سياق تناولنا سؤال الحرية لدى أنثى الخطاب الراهن، وهي حالة تسيّدت هذا الخطاب فحفزت الدراسة على عدّها نوعاً من التواطؤ من قبل الروائيات السعوديات على كسر جمود المكان وانغلاقه.

---

(١) الآخرون، ص٣٩.

فرضيـة التواطؤ تبلورها حركة الروائية السعودية الدائبة بين الأمكنة المحلية في شتى اتجاهاتها راصدة تمايزاتها في العادات والتقاليد واللهجات، فنوعت في خطابها عبر المكان، واكتشفت الآخر من خلاله، وعبرت عن تلك التحولات الاجتماعية التي طالت هذه الأمكنة وحددت موقفها منها.

الرياض على سبيل المثال، أحد الأماكن الذي تفاعلت معه الروائية السعودية بصورة لافتة للنظر وقرأته قراءات متعددة وبزوايا مختلفة، فرواية **الانتحار المأجور** يقرأ خطابها مدينة الرياض قراءة مشحونة بالتشفي والامتعاض، فهي في نظره البيئة القادرة على إنتاج التطرف كنتيجة طبيعية ومتوقعة لعالم سري تختزنه، يقطن خلف مبانيها الشاهقة وشوارعها الحديثة، عالمها السري هذا هو عالم الفقر والحاجة.

هذا الموقف المحتقن ضد الرياض/المكان تحديداً ليس بأبعد من تصنيف رواية **بنات الرياض** له، بعد أن كشفت عن عالمه السري عبر فتيات الرواية، فثمة مزيج بشري تجذبه هذه المدينة الكبيرة بين جنباتها لتنتهي إلى مزيجٍ من الخطابات المؤتلفة المختلفة.

الرياض إن كان لها خطاب يراوح بين الانفتاح والانغلاق والعقلانية واللاعقلانية كما تصوره مجمل هذه الروايات فمدنية القطيف القابعة شرق المملكة العربية السعودية تبث عبر دلالتها المكانية خطاباً منغلقاً على ذاته، خطابها المنغلق هذا يبالغ حد الصرامة في تعقيم أفراده المنتمين للمذهب الشيعي، ويبرمجهم داخل غيتو ثقافي لا يقر الفن ولا تعددية المنابر على حد رأي **محمد العباس**[1].

وتؤكد رواية **هند والعسكر** على تشظي الأمكنة الروائية فتجنح إلى خطاب متشكل من مزيج مكاني واسع النطاق ينتج أنثى واحدة في كل الأمكنة، سواء

(١) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، ص١٤٢ .

العابرة منطقة نجد أو المولودة في قرية ليلا الجنوبية، أو تلك التي تعيش في الخبر أو الأفلاج أو الزلفي أو الرياض أو الحجاز.

وحركية المكان الروائي بحسب رواية سعوديات تصور البيئة الاجتماعية الضاغطة على الأسرة وأفرادها بفعل الطبقية الاجتماعية الكفيلة بإنتاج تفكك أسريٍّ.

قائمة طويلة من مدن المملكة العربية السعودية تتباين ملامح بيئاتها وطرائق عيشها وأمزجة ساكنيها، وظفت مكانياً وأنتجت خطاباً روائياً ينهض بتوظيف تلك الملامح البيئوية المتباينة، ويستنطق الخطاب الخاص جداً لكل مكان بماله من خصوصية وتفرد، والنموذج الأقرب إلى الاستشهاد نجده في رواية **البحريات والوارفة** لـ **أميمة الخميس**.

فإذا كانت **الوارفة** كشفاً لواقع أمكنة تقبض على الأنثى قبضة حديدية كبقضة نجد بكل تفريعاتها: عليشة، الرياض، حريملاء، ففي **البحريات** يستأثر المكان بالبطولة مُسلطاً الضوء على المفارقة بين بيئة الصحراء وبيئة البحر، لتكون "الجغرافيا هي الأصابع الخفية التي تسيطر على أقدار ومصائر الشخصيات"(١) بحسب تعبير الرواية، والذي سنعضده برأي آخر يرى بأن صراع الخطابات القائم في الرواية لم يكن صراع شخصيات إنما هو صراع خفي بين بيئات تعيد صياغة ملامحها عبر شخصيات الرواية.

هاهي البحرية بهيجة وقد جاء بها مصيرها من بلاد الشام لتعيش أزمة مكان في بيئة صحراوية قاحلة هي بيئة نجد حتى أنها كثيراً "ما تلجأ إلى الجهر لتعطيل سلطة خطاب المكان بتضاريسه وسكانه وتحاول مقابلة الصرامة بالتفلت من اصارها، وتقابل الحسد والتجهم بالبهجة"(٢)، ولقطة كتلك تشي بقدرة المكان

(١) البحريات، ص١٨٢.

(٢) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٢٨٢.

المحلي على تصوير قدرته على فرض آلية محددة على ذواتنا في تعاطيها مع الآخر كظاهرة ثقافية وحضارية واجتماعية، فضلاً عن هذا فبقايا المكان تظل راسخة في الذاكرة حيث تصور الرواية الأنثى البحرية التي لا تألو جهداً في فرض ثقافة البحر بنداوتها وطراوتها على بيئة نجد الصحراوية القاسية:

" استجابت البحرية لنداء البحر وشرعت في صنع غابتها الخاصة، هي - أيضاً - كانت تحتفظ بعلب الحليب المجفف وبعض المعلبات الكبيرة، وتزرع بها بعض النباتات تزركش بها مدخلها، وتطري جفاف الرياض الصارم، لكن جو الرياض الشرس كان يتأكّل نباتاتها"[(١)].

وإن أمعنت أنثى **الآخرون** في تمردها على ما ورّثه الرجل لها من أماكن، فالأنثى في **هند والعسكر** تستثمر هذه الإمكانية لتقدمَ صورة حية لمتغير اجتماعي لافت، بدا رافضاً الخنوع للثبات الناتج عن سلطة التقاليد والأعراف، أبسط صوره يثير الدهشة بحق، كأن يراودها حلم بسيط هو الدخول مجلس الرجال في منزل عائلتها، فتجده محرماً على الأنثى، أما المفارقة الأكثر دهشة فتحدث بعد أن تغير الظرف الاجتماعي، فنجد هنداً تزاول العمل في مستشفى يضج بالذكور إلى الحد الذي يشاطرها المكتب في العمل رجل، إلا أن هذا الحدث لا يمكنه أن يطاول الحدث الأشد تمرداً والأكثر إدهاشاً، وفيه تقوم هند بتجاوز كل السلطات من حولها، بأن تزور الصديق وليد في منزله، فيستضيفها منفردة في خيمته الفارهة.

وكما تواطأت روائيات المرحلة الراهنة على كسر حاجز المكان بصفته المحلية تواطأن أيضاً على فض حواجز الرحيل إلى دول أبعد واختيارها مكاناً للعيش، حتى بات خيار الهجرة خياراً تقرره المرأة، ويقوم على امتلاكها حرية الاختيار، كتلك الحرية التي اكتسبتها ميشيل في **بنات الرياض** فصار بإمكانها المفاضلة بين

---

(١) جدلية المتن والتشكيل، مرجع سابق، ص٣٩٤.

خيارات الهجرة المتعددة، فحين لا تروق لها لندن كخيار نجدها تختار دبي كبديل، لتسمي دبي بالهجرة الثانية على أن تكون لندن هجرتها الأولى.

هــذا التجويد يقابله حالة من الاندفاع والانفعاليــة، وقعت في براثنها الروائية بعد أن حدث التماس الكبير بين خطابها وأماكن بيئتها المحلية فانساقت. بلا هوادة. وراء فضحهــا والكشف عن أسرارهــا، ولكأنها تريد أن تثبت بأن وعيها بالرواية لا يتجاوز حدود قدرتها علــى التأثير اجتماعياً عبر استنساخ المكان الواقعي أكثر من وعيها بقيمة الرواية الفنية وبعناصرها.

إذن الروائيــة السعوديــة في راهنهــا. وإن أحدثت تحــولاً في اتخـــاذها أمكنة مجتمعها أمكنــة لأحداثهــا الروائية. لم تتمكن من الابتعاد عمّــا حذّر منه جينيت و ماشري Mashary، وألان روب غرييه Robbe Grillet Alain وهو أن الواقعية في الكتابة لا تعني مطابقة ما هو واقعي أو إعادة إنتاج الظاهرة الواقعية إنتاجاً كاملاً، كما أنها لا تعني استنساخ الواقع استنساخاً فجاً خالياً من الفنية والجمالية والإبداع، فكيف إذا ما أشرنا إلى افتتان الخطاب الروائي الراهن بالواقعي والاعتداد المهووس بكل مــا هو يومي ومهمش، بل بوسعنا الذهاب إلى مــا هو أبعد من ذلك لنقول إن بعض روائيــات الخطاب الراهــن انسقن وراء النــبرة الواقعية الصارخــة التي أخرجت نماذجــه إلى مستوى الواقعية المحضــة، أو كما أطلق عليها الكاتــب الفرنسي شان فلــوري Chanphleury الحقيقة العاريــة التي تستنسخ الواقــع استنساخاً فوتغرافياً سمجاً لا تتحقق من خلاله فنية الرواية ولا جنسها الخلاق.

ـ السمة الثالثة ـ

نزوع الخطاب إلى توسيع نطاق مشاركته

ما تحدثنا عنه في المرحلة الثانية تحت عنوان تسريد الواقع استحال في المرحلة الثالثة خطاباً واسع النطاق سجلنا من خلاله رغبة الكاتبة السعودية في تجاوز القضية الخاصة بجنسها أو قضايا مجتمعها الخاصة إلى ما هو أبعد من ذلك، وقد تمثل هذا الأبعد في طرح منظورها فيما يمر بمجتمعها السعودي والمنطقة بعمومها من قضايا مصيرية في المجالين السياسي والاجتماعي، بل إن هذه المرحلة سجلت تفاعل خطاب الروائية السعودية مع قضايا ذات بعد عالمي، حتى باتت رغبة التفاعل والمشاركة لديها سمة تؤكدها نماذج روائية كثيرة مثل رواية **هروب الزعيمة** **نبيلة محجوب** بتوجهها المتقصد صوب قضايا الجهاد وآثارها، حتى أن البعض يراها تجسيداً لقصة زعيم القاعدة **أسامة بن لادن**، ثم **آلاء الهذلول** بحرصها على طرح تحليلها الخاص لتشكل الإرهابي والخلايا الإرهابية، و**قماشه العليان** في رواية **عيون على السماء**، التي تصدّت لواقعة احتلال العراق لدولة الكويت والأثر الذي تركه هذا الغزو على المنطقة وأهلها، وروايتها **عيون قذرة** التي ترسم واقع الحياة في لندن بعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، كما يرصد خطاب **حمارك بخماري** لـ **خيرية السيف** الصراع الأزلي بين العرب وإسرائيل.

وإن كانت مثل هذه الروايات قد توجهت بكامل خطابها لمعالجة هذه القضايا، فمما لا شكّ فيه أن النماذج الأخرى أشارت من قريب أو بعيد برأي أو وجهة نظر تجاه ما يدور من حولها من أحداث وتغيرات على المستويين السياسي والاجتماعي، سياسياً ـ على سبيل المثال ـ مرّت المملكة العربية السعودية بعد العام ٢٠٠٠ ميلادي لتأثير مباشر من حدثين كبيرين، أسسّ فيهما الأول لظهور الثاني وبشكل اطّرادي

لافت، بات وكأنه يضع استراتيجية محددة المعالم والأبعاد تتلاحق فيها الأحداث الكبرى بتتابع منظم[1]، جعل هذين الحدثين فاعلين في تغيير ملامح الحياة وواقعها، وما تمخض عنها من تجديد في مفاهيم الناس ومواقفها.

ثم إن هذه الأحداث توالت بعنف، فبمجرد أن انتهت منطقة الخليج العربي من حربها الأولى بين العراق وإيران وقعت كارثة حرب الخليج الثانية، نتيجة احتلال العراق لدولة الكويت عام ١٩٩٠ ميلادية لتتوج هذه السلسلة بحدث لا يقل كارثية عمّا سبقه، وهو أحداث ١١ سبتمبر/أيلول[2] من العام ٢٠٠١ الميلادية، بماله من آثار كبيرة، من أبسط صورها التأريخ به باعتباره تغييراً مفصلياً في حركة التاريخ والعلاقات الدولية وعلى رأسها علاقات الأمتين العربية والإسلامية بغيرها من الأمم، جرّاء ما لحق بشعوب هذه المجتمعات من ويلات ما سمي بالحرب على الإرهاب[3]، وهي حرب شعواء أنتجها الربط بين قضية الإرهاب والتطرف الديني، واعتبار التطرف الإسلامي نموذجه الحي، حتى أن القوى الكبرى كـ أمريكا وحلفائها بررت به قيامها بحملة شرسة ضد الإسلام والمسلمين.

---

(١) نقول بهذا كوننا وبعد تأمل لاحظنا خضوع المنطقة لحدث كبير في كل عشر سنوات تقريبا، فإذا كان العام ١٩٨٠ ميلادية شهد حرب الخليج الأولى بين إيران والعراق، فإن مرور عشر سنوات وتحديداً ١٩٩٠ ميلادية شهد حرب الخليج الثانية بدخول العراق إلى الكويت، وما صاحب ذلك من حرب التحرير، وبعد عشر سنوات أي في عام ٢٠٠١ ميلادية جاء حدث الهجوم الإرهابي على الولايات المتحدة الأمريكية، وما صاحب ذلك من حرب على الإرهاب، وهذا التتابع الزمني المتوالي دفعنا للقول بإن إدخال المنطقة في هذه الظروف بات خاضعاً لشبه تنظيم زمني.

(٢) أحداث ١١ سبتمبر/ايلول ٢٠٠١ ميلادية: هي مجموعة من الأحداث الإرهابية التي شهدتها الولايات المتحدة الأمريكية صباح الثلاثاء الموافق ١١ سبتمبر/أيلول ٢٠٠١م بتحويل اتجاه أربع طائرات نقل مدني، لتصطدم بأهداف محددة نجحت في ذلك ثلاثةٌ منها، اصطدمت ببرجي مركز التجارة العالمي بـ مانهاتن ومقر وزارة الدفاع الأمريكية البنتاجون.

(٣) الإرهاب: مصطلح ظهر عام ١٧٩٨م في ملحق الأكاديمية الفرنسية لوصف حكومة الثورة الفرنسية التي كانت ترهب الشعب، وبخاصة الملكيين باسم الحرية والثورة، فكان الإرهاب وصفاً لنظام حكم إلا أنه منذ نهاية القرن الثامن عشر الميلادي أصبح المصطلح يتعلق بعنف صادر عن أفراد أو جماعات خارج القانون" (انظر: عبدالله بن الشيخ المحفوظ بن بيه، الإرهاب ـ التشخيص والحلول، الرياض ـ مكتبة العبيكان، ط١، ٢٠٠٧م، ص٢٥).

لقد نالت هذه الأحداث المتلاحقة اهتمام كثير من روايات هذه المرحلة فعمدت إلى تسريدها مؤكدة على ما لحدث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م من تأثير على الحياة في العالم بأسره، وأنه الحدث المفصلي تاريخياً، الذي انعكس أثره على الكيانات بمختلف تشكلاتها ومنها كيان المرأة، وهو ما يقر به الخطاب الروائي صراحة، فـ" الآن يدهشنا زخم التغيير الذي يحدثه فينا الحادي عشر من سبتمبر، كأننا جميعاً فتحنا أذرعنا للسماء ـ جميعنا بلا استثناء ـ وصلينا، وكانت الملائكة من اللطف بحيث تفخخ العالم بالنار والموت لتهب علينا رياح التغيير "(١).

رواية عيون قَذرة لـ **قماشة العليان** تصف أحداث الحادي عشر من سبتمبر وصفاً مباشراً حتى أن المتلقي ليشك بأنها تتقصد التوثيق له عبر الرواية لا سرده سرداً فنياً، تقول" .. ونحن نرى الطائرة على جهاز التلفاز وهي تخترق المبنى الشاهق وكأنه لعبة من ورق .. يعاد المشهد للمرة العشرين ربما أو الأربعين لا أدري، وكأنني أشاهد لعبة حرب من ألعاب جهاز البلايستيشن، ينهار المبنى في ثوانٍ ويتلاشى وكأنه لا شيء، ثم أناس يصرخون ويبكون ويتراكضون في كل مكان، تساءلت هل هذه نهاية العالم؟"(٢).

وحين نتساءل عن سر اشتداد الأزمة بعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، نلحظ أن الذي حدث جاء على النحو الآتي: الخطاب السياسي العالمي الجديد أثار حفيظة بعض المتطرفين دينياً من المسلمين، وحرّك عاطفتهم فظهر نشاط ـ خلال هذه الآونة ـ لبعض الجماعات الإسلامية المتطرفة، معبّرة عن غضبها تجاه هذا الموقف ـ حين استفزها خطابه ـ بسلسلة منظمة من العمليات الإرهابية طالت القريب والبعيد، حتى أن المملكة العربية السعودية بمدنها المختلفة أصبحت ميداناً رحباً لها، فاستهدفها الإرهاب بعمليات متواصلة نفذتها جحافل التنظيمات السرية

---

(١) الآخرون، ص١٩١.

(٢) عيون قذرة، ص٨٤ .

للمتطرفين وصفت بالاحترافية والمنظمة[1]، وقد كان لهذا الشأن أثره الجلي في تحويل مسار الخطاب السياسي المحلي للمملكة العربية السعودية ليشهد تحولاً في أعلى مستوياته، فخطابُه الرّسمي بدأ في طرح مصطلحات جديدة غير متداولة في خطابه السابق، كتسمية المتشددين بالفئة الضالة الباغية، والقتلة، وأصحاب الفكر الضال، وقوى الشر والضلال، ونعتهم بالمارقين، والخلايا النائمة، وجعلهم من الخارجين عن الملّة، ومن المفسدين في الأرض.

هكذا دمغت السلطات السعودية خطاب هذه الفئة بسمات الخطاب المتطرف العنيف، وهي صورة من تجليات الخطاب العالمي بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، الذي حرّك راكد المجتمع السعودي وزعزع بعضاً من مواقفه الثابتة، كدفعه باتجاه طرح الأسئلة المؤجلة والمغيّبة طويلاً في محيطه، لتحيله مجتمعاً للسؤال والحوار والجدل على جميع المستويات الاجتماعية والثقافية، وكعادة الخطاب المضاد يتنفس الصعداء حين تتوفر له مثل هذه البيئة لتناسبها وأجندته، حتى أنه يشيّد بواعث ظهوره وانتشاره على تقويض دعائم الخطاب السائد المهيمن.

من تجليات الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م أيضاً بروز الخطاب المضاد بتصعد النخبة المقابلة لنخبة السلفية المتشددة، حين تكفلت المرحلة بإزاحة الستار عن أصوات تحررية مُغَيّبة دفعت بها الأحداث الصاخبة وطرائق تعاطي السلطة معها إلى إشهار خطاباتها مطالبة بإعادة صياغة استراتيجيات المجتمع السعودي في كثير من قضاياه المصيرية فنادت بتحقيق العدالة وبإزالة أسباب الظلم، وباحترام حقوق الإنسان، وبمساواة الناس في أطيافهم وتوجهاتهم،

---

(١) بعد أن أعلنت السلطات السعودية في ٧ مايو ٢٠٠٣م عن قائمة الإرهابيين المطلوبين وعددهم تسعة عشر شهدت المملكة العربية السعودية عدة عمليات إرهابية تواصلت بصورة منتظمة في ١٨ مارس ٢٠٠٣م، وبدأت أولاها بعملية حي الجزيرة شرق مدينة الرياض في ١٨ مارس ٢٠٠٣م بتفجير عبوة ناسفة أعدّها فهد سعران الصاعدي لتبدأ من بعدها جملة من العمليات الإرهابية طالت مختلف مناطق المملكة.

مرجئة الإرهاب وخطابه الديني المتطرّف إلى خلل في تطبيق المعايير الإنسانية وإلى استراتيجية قاصرة في المناهج التعليمية المعمول بها.

واعتبر واقع المرأة السعودية الجديد واحداً من تجليات هذه المتغيرات السياسية السريعة والمباغتة، فخطابها استثمر الفرصة بإطلاق مطالبه الخاصة المنطوية على تغييرات جذرية في واقعها على خلفية هذا الحدث العالمي الكبير، أما قائمة المطالبات ذات التوجه النسوي فسوف تحصرها مباحث فصلي هذا الباب، بيد أن ما يتوجب علينا الإشارة إليه هنا رؤية الخطاب الروائي النسائي لمثل هذا الحدث السياسي الكبير، فالروائيات السعوديات عبرن في أكثر من موضع عن أثر هذه الأحداث في الذات السعودية التي تراها رواية **كتاب المتعبين** ذاتاً راكدة حتى زلزلتها أحداث ١١ سبتمبر/أيلول ٢٠٠١ ميلادية، تقول:

"استمرت حياتي على وتيرة واحدة حتى الصباح التالي ليوم تفجير برجي التجارة العالمي في ١١ سبتمبر عام ٢٠٠١م .. بعد هذه الحادثة التي غيرّت حياتي تغييراً عكسياً ومضاداً لا أذكر شيئاً محدداً"(١).

أما الروائية **مها عبود باعشن** فتشكل لحظة وقوع الحدث بين ناظري إحدى السعوديات القاطنات أمريكا راسمة صورة حيّة لانفجار حرّك كل ساكن وغير كل ثابت، فتقول:

"الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م .. كان يوماً عادياً، الجميع منصرفون إلى أعمالهم وحياتهم الروتينية .. وقع الزلزال الرهيب في نيويورك، لم تشهد أمريكا مثيلاً له من قبل، فارتبك كل شيء.. وسقط كل شيء"(٢).

أما الحدث السياسي الثاني فتمثل في تحالف الدول العظمى ضد أفغانستان

---

(١) كتاب المتعبين، ص٦٤.

(٢) مها عبود باعشن، وضاء، بيروت. مكتبة صادر، ط١، ٢٠٠٦م، ص٢٣٦.

والعراق، فكان سقوط بغداد[1] بين عشية وضحاها، مما أدخل المنطقة - مباشرة - في أحداث ساخنة متوترة من جديد، وتأكد بسقوطها المفجع أن الحياة السياسية في طريقها إلى صنع واقع جديد لاسيما في منطقة الخليج العربي من أبرز ملامحه تسارع وتيرة الصراعات السياسية مما دفع بالخطابات للدخول في جدلٍ تعرّت من خلاله الرؤى والتوجهات والمصالح والأيديولوجيات في المجتمع الواحد، وهي وضعية وجدت فيها المرأة مدخلاً لحضورها المكثف، ومن ثم تعبيرها - بجرأة الواثقين - بكل ما لم يكن في مقدروها النطق به أو الاقتراب منه في سابق عهدها، فشكّلت مع غيرها من مجالات الخطاب خطاباً مضاداً اشتبك مع الخطاب السائد في صراع عنيف بقصد "إزاحته عن موقع الهيمنة أو لإحداث نوع من التوازن بينه وبين باقي العناصر الأخرى المستلبة بشروط هيمنة الخطاب السائد"[2].

وبدا للباحث أن تغيير مسارات الخطاب عامة وتنوع توجهاته ومرجعياته هو أثر جلي من الآثار التي تركها السياق السياسي في المجتمع السعودي حين أفسح مجالاً لا بأس به لتشكل خطابات مضادة لخطاب ساد وهيمن فترة زمنية طويلة، وقد شكل خطاب المرأة السعودية نوعاً من جملة هذه التنويعات، ولنأخذ خطابها الروائي مثالاً على هذا، حيث مثلت بعض نماذجه المتأخرة خطاباً ضدياً، إما من حيث الجرأة والصدام وإما من حيث التفاعل مع معطيات هذا الواقع السياسي الجديد، ممثلاً في حدثي ١١ سبتمبر وسقوط النظام الحاكم في بغداد، الجرأة تمثلها روايات: **نساء المنكر والقران المقدس والأوبة وهند والعسكر**، والتفاعل تمثله **بنات الرياض والانتحار المأجور وهروب الزعيم وعيون قذرة** فضلاً عن الذكر العارض للقضايا السياسية، الذي نألفه في عدد من الروايات المنضوية زمنياً

---

(١) في ٩ أبريل ٢٠٠٣ ميلادية تمكنت القوات الأمريكية وحلفاؤها من التقدم إلى وسط بغداد وإسقاط تمثال الرئيس العراقي صدام حسين وإنهاء فترة حكمه التي بدأها منذ عام ١٩٧٩ ميلادية حيث قامت القوات الأمريكية بقصف بغداد بالصواريخ إيذاناً ببدء الحرب لإسقاط نظام الحكم في هذا البلد.

(٢) عبد الواسع الحميري، خطاب الضد - مفهومه - نشأته - آلياته - مجالاته، دمشق - دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨م، ص٦٦.

تحت مظلة هذه الفترة، والتي تشي بالتأثر بهذه الأحداث الحقيقية ومحاولاتها الجادة لتسريدها.

الجانب الآخر الذي يمكننا الحديث عنه بوصفه توسعاً في نطاق الخطاب الروائي النسائي السعودي الراهن، وخروجه من نطاق قضايا المرأة الخاصة إلى قضايا ذات طابع أعم هو جانب القضايا المجتمعية، حيث نلحظ إسهام الكاتبة في طرح قضايا المجتمع السعودي في شتى مجالاته.

ونحسب أن المجتمع له دور بارز في جذب خطاب الكاتبة السعودية إلى هذه المساحة المفتوحة، نظير ما حدث فيه من تغيرات عكست أثرها حتى على الرواية، فالواقع الاجتماعي المتجدد يمد الخطابات بالقدرة على التحول وبالقوة اللازمة للتحقق على أرض الواقع حين يعمل على تهيئة الأرضية الاجتماعية لتقبل ما استجد من خطابات، وما حدث في قديمها من تحول، وبتفحص سياق الوضع الاجتماعي للمملكة العربية السعودية في الفترة المعنية بالدرس، نجده قد تشكل في صور عديدة أكسبت المجتمع السعودي المحافظ شيئاً من الحركية باتجاه الانفتاح، وهو المجتمع الموسوم بالانغلاق على الذات الرازحة تحت مظلة خصوصيته، ناهيك عن أن هذه الحركية الاجتماعية الاستثنائية قد شكّلت في مجمل صورها لحظة حضارية غير مسبوقة في التاريخ العام للمملكة العربية السعودية، وإن كان لها شبيه حدث في سنوات سابقة فلم يكن على الدرجة نفسها من القوة والسرعة والفاعلية الاجتماعية، وما محاولتنا استجلاء هذه اللحظة إلا لقوة حضورها وعنف تأثيرها على الحياة عامة، وعلى مخرجات العمل الأدبي خاصة، فلربما تتوافر لدينا لحظة حضارية أطلقت العنان للرواية ليكون الزمن زمنها على حد رأي **جابر عصفور** كهذه اللحظة التي نعاصرها في المشهد الروائي السعودي خاصة.

إذا كان العام ٢٠٠٥ميلادية عاماً مميزاً في مسيرة الخطاب الروائي الراهن بامتياز، ولأسباب عديدة أولها أنه "أُذن للجمعية الوطنية لحقوق الإنسان لتمارس

نشاطها بموجب الموافقة السامية رقم٢٤/٢ في١٨/١/١٤٢٥هـ[١]، كما شهد العام نفسه انبثاق الحوار الوطني[٢] في المملكة العربية السعودية، ليشكل خطوة ايجابية لواقع اجتماعي متحفز، يسعى حثيثا لحوار منفتح يطمح إلى توفير البيئة الملائمة الداعمة للحوار بين أفراد المجتمع وفئاته من الذكور والإناث بما يحقق المصلحة العامة.."[٣].

ونحسب أن المجتمع السعودي أنتج هذه الآلية الحوارية بالنظر إلى حاجته الماسة إلى استيعاب شتى الأطياف والتوجهات: خطاب الذكر وخطاب الأنثى، خطاب الطوائف والجماعات المختلفة، خطاب الأنا السعودية والآخر، وبقدرما تتنافر صيغ تلك الخطابات تلتقي في صور جديدة خارجة عن السائد تحت منظومة التحول

وبالنظر إلى قدرة الفن الروائي على الفعل والتفاعل وعلى المشاركة في فعل الصراع .. فـ"من شأن نسق الصراع. الذي عنه يتولد الخطاب عموماً. أن يأخذ شكل الصراع على المواقع الاجتماعية في إطار المجموعة الاجتماعية الواحدة، التي ينتمي إليها مجموعة من الأفراد المتصارعين خطابياً، سعياً إلى تجاوز أوضاعهم في إطار تلك المواقع واحتلال مواقع جديدة كان يحتلها أفراد آخرون[٤]، لوحظ استثمار الروائيين والروائيات في السعودية لهذه الفرصة السانحة حتى بدا لنا أن بعض الروايات النسائية تدافعت من أجل إعلان خطابها المتوجة للقضية الاجتماعية حتى وإن كان جاء خطاباً ضدياً مثيراً للبلبلة والقلق.

---

(١) بتاريخ ٢٤/٥/١٤٢٤هـ صدر أمر خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز آل سعود رحمه الله بإنشاء مركز الملك عبد العزيز للحوار الوطني والذي بموجبه بدأ في أعمال التأسيس وتم تشكيل اللجان المختصة.

(٢) انظر: اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة، الجمعية الوطنية لحقوق الإنسان، المملكة العربية السعودية، الإصدار الرابع، سنة٢٠٠٦م، ص٢٥.

(٣) الموقع الرسمي لمركز الملك عبد العزيز للحوار الوطني، أهداف المركز على الرابط
www.kac.center__ goals.asp/ Org.

(٤) الخطاب والنص، مرجع سابق، ص١٤٩ .

هــذا مــا لمسناه سردياً خــلال تفحصنا الخطــاب الروائي النســائــي السعودي الراهــن، فثمة لحظة استثنائية أدركت فيها الروائية السعودية. بحسها الاجتماعي المتوجســ. أنها الآن أمــام نافذة مشرعة للبوح والتعبير والحكــي فأطلقت لصوتها الروائي المجال حتى بلغت سعادتها بهذه الفرصة أن عبّرت التعبير المباشر بضرورة استثمارهــا حتــى لا تضيع، فكم هو مبهج لساردة بنات الرياض أن يكون لها رواية من تأليفها كما ورد على لسانها: " يا سلام! أتصبح لي رواية من تأليفي "[1].

تأخذنــا هذه الفكرة وبصورة مباشرة لحجــم المساحة الاجتماعية التي عثرت عليها الروائيــة السعودية للإعلان عن حضورها كأنثى، وعن أهمية مشاركة قلمها في صياغة هذا المعيش والاندماج معه وعن مسؤوليتها إزاءه، بالإفصاح عن خطابها الخاصــ لتصبح الروايــة وجهاً من وجوه هذا الاندماج، ونحســب أن هذه المشاركة الفاعلة وما لقيته لاحقاً من صدى شعبيٍ هو الذي عكس لديها شعوراً حقيقياً بذاتها وإمكاناتهــا، وبأنها غدت كائناً خطابياً عندما احتلــت موقعاً في الكيان الاجتماعي الذي تنتمي إليه.

وفّرلهــا هذا الاندماج فرصة الإسهام في تحريــر الأدب من المفاهيم المتداولة، حــول قضايا مصيرية كالحريةوالعدالــة وتقديم اختيارات جديــدة لصورة الواقع الاجتماعي، ودور الكتابــة النسائية فيه، وتوفرنا على روايات نسائية سعودية يتخذ خطابهــا موقفاً تجاه قضايا مجتمعها، بــل وبخطاب وصف بالمتجاوز وغير مشاركة الكاتبــة السعوديــة برأي ضــدي متمرد على السائــد، بل رأيناهــا تواجه مجتمعها بخطابهــا المفحــم لمحافظته بالكشــف عن قضايا ردمهــا في ثنايا خطابــه السائد كقضيــة المهمشين في القاع كالملونين[2]، والقبلية كقضية اجتماعية لها أثرها البالغ

---

(١) رجاء الصانع، بنات الرياض، بيروت. دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢١١.

(٢) انظــر: شخصيــة مالك الأفريقي في روايــة جاهلية لـ ليلى الجهني، ورواية سيــدي وحدانه لـ رجاء عالم بتصويرهــا لمجتمــع مكة المكرمة بهوياته المتعددة، وأنظر شخصية فضــة في رواية وجهة البوصلة لـ نورة الغامدي.

في تشكيل بنية هذا المجتمع[1] كما لم تتخاذل عن طرح قضايا بعض الطوائف الدينية بخطاب صريح وجريء بلغ حدّ التمرد في بعض نماذجها[2]، وجميعها مسائل سوف نفتح الحوار من حولها وسوف ننمذج لها في المبحثين اللاحقين: حيل الخطاب الراهن وتوجهاته.

ولإقرارنا بسرعة توجه الخطاب الروائي الراهن صوب قضايا المجتمع، وجرأته في طرحها، واندفاعه باتجاه المشاركة فيها، فإننا نعيد السبب لسمة السرعة والكثافة والمباغتة التي انتظمت التحولات الاجتماعية في مرحلته هذه، لتضطلع الرواية بتقديم خطابها الموسع في مشاركته الاجتماعية، وعلى غير المعتاد، وهو بهذه الوضعية سائر إلى نحو تأكيد النظرية القائلة بأن "الخطاب الروائي يتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلباته، وأنه يقوم بردة فعل بكليته وجميع عناصره"[3]، "فلا انفصام بين تطور أو تغير هاتين الثنائيتين الرواية/ المجتمع، وما يطرأ على المجتمع يطرأ على الرواية بوصفها أحد مكونات الفن الذي هو جزء من الحراك الاجتماعي اللصيق ببيئته.."[4].

وكيف لا يسعى هذا الخطاب للمشاركة والتفاعل في ظل تأثير عامل آخر تحقق للمرأة السعودية استجد في هذه المرحلة بالتحديد! هو الحراك الذي طال واقعها، والتقرير التالي قد يكون دليلا دامغا لهذا الرأي، إنه التقرير السنوي الصادر عن الجمعية الوطنية السعودية لحقوق الإنسان، وجاء ضمنه أن المرأة السعودية" بدأت تشغل المناصب العليا في قطاع التعليم[5] والصحة والشؤون الاجتماعية علاوة على

---

(١) انظر: رواية ثمن الشوكلاتة لـ بشاير محمد في جزئية إبعاد الفتاة أسماء عن حبيبها بدعوى القبلية.

(٢) انظر: رواية القران المقدس لـ لكاتبة طيف الحلاج، ورواية الآخرون لـ صبا الحرز حيث التطرق المباشر للشيعة بتوجهاتهم الدينية وطقوسهم المختلفة وموقفهم من الآخر.

(٣) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٦٨ .

(٤) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص٣٤.

(٥) في صفر ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م أصدر الملك عبدالله بن عبدالعزيز آل سعود ملك المملكة العربية السعودية تشكيلاً وزارياً جديداً جاء من ضمنه تعيين الدكتورة نوره الفايز كنائبة لوزير التربية والتعليم لشؤون البنات بمرتبة وزير.

دخولها وفوزها في انتخابات الغرف التجارية، حيث تشكل نسبة السجلات التجارية الخاصة بالنساء نسبة عالية من اجماليها، ورشحت في مراكز قيادية في الجمعيات المستقلة، وبعض المؤسسات الأهلية أوالحكومية، بالإضافة إلى مشاركتها في الوفود الخارجية .. وقد بدأت تظهر في المملكة بوادر زيادة مشاركة المرأة في المجالات العامة: كالوعد بتمكينها من المشاركة في الانتخابات البلدية القادمة ومشاركتها بالانتخاب والترشيح في مؤسسات المجتمع المدني، وتوليها للمناصب القيادية التي تناسب طبيعتها، ولعل انضمام المملكة إلى اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة عام ٢٠٠٠ميلادية يعد نقلة نوعية في هذا المجال"(١). بل هو عام تمكين المرأة بحسب بعض التقارير(٢) بالنظرإلى تضاعف مكتسباتها الاجتماعية، حتى أن الأمر حفّز على التساؤل عن مدى وإمكانية تأثر الخطاب الروائي النسائي

---

(١) انظر: تقرير حقوق المرأة في التقرير السنوي لجمعية حقوق الإنسان السعودية، مجلة حقول، العدد٦، ربيع الأول١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م الرياض - نادي الرياض الأدبي، ص١٥٦.

(٢) أورد أحد هذه التقارير ما يلي: "(أ) - في عام٢٠٠٧ميلادية أقرّ مجلس الوزراء خطة من تسعة بنود لتوفير فرص عمل إضافية للمرأة. (ب) - وجهت الحكومة السعودية الوزارات والوكالات الحكومية بخلق فرص عمل وظيفية للمرأة، والطلب من الغرف التجارية والصناعية تشكيل لجان لمساعدة المرأة في تدريبها، وتأمين وظائف لها في القطاع الخاص، كما خصصت مواقع للبدء في مشاريع صناعية خاصة للنساء توظيفاً وعملاً. (ج) - أكد وزير العمل السعودي غازي القصيبي - رحمه الله - بأن وزارته وضعت خططاً بعيدة المدى بالتنسيق مع عدد من الوزارات لفتح مكاتب نسائية. (د) - مشاركة المرأة السعودية في مجلس الشورى كمستشارة وتمثيلها للمجلس في المؤتمرات الخارجية. (هـ) - تزايد عدد المبتعثات السعوديات للدراسة في الخارج حيث زادت نسبتهن إلى٣١٪ في برنامج خادم الحرمين الشريفين للابتعاث في دفعته الثالثة. (و) - إصدار أول طابع بريدي عن المرأة بعد مرور خمسين عاماً على إصدار أول طابع بريد سعودي. (ز) - تعيين أول مديرة لجامعة في المملكة من خلال تأسيس أو جامعة نسائية سعودية. (ح) - المشاركة إلى جانب الرجل في الأيام السعودية الثقافية التي تقام في معظم دول العالم وفي شتى مجالات الثقافة. (ط) - تنظيم مؤتمر يضم أكثر من خمسة الآف سيدة يعنى بمناقشة واقعية مشاركة المرأة السعودية في التنمية وذلك في مدينة جدة. (ي) - تعزيز مشاركة المرأة السعودية في المؤتمرات الداخلية والخارجية كمشاركة أكثرمن٤٠٠امرأة في المؤتمر الدولي لتقنية المعلومات والأمن الوطني الأول الذي نظمته الاستخبارات العامة بالرياض. (ك) - طرح فكرة مشاركة المرأة السعودية في سلك المحاماة لدعم حقوق المرأة القانونية. (ل) - إنشاء أكثر من١٠ كليات خاصة بالنساء، ودخول المرأة في سلك التعليم الفني والتقني بإنشاء معاهد تقنية عليا للفتيات.. (انظر: المرجع السابق، من ١٥٦حتى١٥٩).

السعودي بهذا الواقع المتحول في حياة المرأة السعودية؟

أجابتالدراسة فيما مرّ من فقرات عن هذا التساؤل بتأكيدها المدى الجيد الذي بلغته الرواية النسائية السعودية الراهنة في التفاعل مع هذه الأحداث، وقدّمت لذلك أمثلة حاضرة، بيد أنه لا يغفل وجهات النظر الأخرى التي أدلت بدلوها في هذه المسألة كمن قرأها عبر التدفق الروائي النسائي السعودي الوفير، معتبرة هذا الكم الروائي النسائي استجابة حقيقية لمشاركة حيّة من قبل الكاتبة السعودية في صورتها المستقبلية، ومن هؤلاء **حسن النعمي** الذي وصف هذه الوفرة الروائية المتأخرة بجملة مناشير اجتماعية على اعتبار أن الكاتبة السعودية "اتخذت من كتابتها السردية منبراً لتعزيز خطابها غير مكترثة أو غير متفانية في الإجادة السردية، مما جعل رواياتها تبدو أقرب لمناشير اجتماعية متوسلة بالسرد"[(١)]، أو هو نوع من التوريط حين تدفع المؤسسة الثقافية كتابات المرأة نحو الوقوع في الغضب النسوي، ومن ثم إدانتها عليه وهو على تفسير تبنته الناقدة **شهلا العجيلي**[(٢)] في مقاربتها للفعل الروائي السعودي النسائي الصاخب والذي قدّم خطاباً مغايراً جاء على غير المألوف والمعتاد، فاقتحم عالم **بنات الرياض** السري ليفضح للمجتمع ما يدور في كواليس الفتاة السعودية في غرفة نومها وجامعتها.

أما رواية **عيون الثعالب** وهي آخر روايات المرحلة صدوراً فتتجه كاتبتها **ليلى الأحيدب** لرصد لحظة شديدة الحساسية في تاريخ مجتمعها، هي فترة حداثة الثمانينيات الميلادية، متخذة الرياض مسرحاً لانعكاسات التيار الحداثي، إلا أن الصورة التي تلتقطها لهذا التيار مشبعة باللون الرمادي عبر شخصية مريم، الفتاة المثقفة التي تضع أول خطواتها على عتبة المجال الثقافي والأدبي بكتابتها القصة، لذا فقد ظنّت ـ نتيجة حماسها ـ بأن أرباب هذا المجال ـ لا سيما الحداثيين

---

(١) خطاب السرد، مرجع سابق، ص٦٨٠ .

(٢) مجلة حقول، شهلا العجيلي، "الكتابة النسوية الذوق الفردي والتقاليد الموروثة"، العدد السابع، الرياض ـ نادي الرياض الأدبي، ذو القعدة١٤٢٩هـ نوفمبر٢٠٠٨م، ص٣٩.

منهــم ـ ملائكة ترفل شخصياتهم بالبياض والمثالية، بيد أنها اكتشفت ـ بعد تعمق ـ مأساة مخبوءة في هذه الجلابيب، فوجدته بيتا حداثيا "لم يكن نظيفاً من الداخل، جدرانــه سوداء كالحة ونوافذه مغلقــة، وغرفه مسكونة بالمجــون والعربدة، وبعض سكانــه المُدعــين البياض يتعاطــون الحب الرخيصــ ويقفزون على التابــو الديني والاجتماعــي في الخفــاء بجــرأة لم تعتدهــا مدنهــم ومجتمعاتهــم في العلن، فيما حيطــان البيت تخبــئ خلفها الكثير من الأســرار التي أبى هذا النصــ الفضّاح إلا أن يهتــك سترهــا"[1]، وذاك إسهام مــن خطابها في توثيق خطــاب مرحلة إشكالية، تعاظــم فيها الصــراع بين تيار الحداثيين والمحافظين، فضــلاً عن الصراع الخفي بين الحداثيين أنفسهم ساعية لاتخاذ موقف من هذه المرحلة.

بل لم يكن منتظراً أن يقر الخطاب الروائي السعودي بأن تكون قطعة الشوكلاتة ثمنــاً لشرف وعرض فتاة هــذا المجتمع، ولم يوضع في الحسبــان أن تصنع الكاتبة السعوديــة خطابــاً يطــرح قضايا الطائفيــة الدينيــة أو قضايا القبليــة أو الطبقية الاجتماعيــة، فضلاً عن القضية الأثيرة التي انتظمت هذا الخطاب وأصبحت تمثل موقفــاً للمــرأة من جهاز هيئــة الأمر بالمعــروف والنهي عن المنكــر، كجهاز يستمد سلطتــه مــن مرجعية دينية، بيــد أننا لا نعلم السر في حضــور الموقف من الهيئة في الســواد الأعظم مــن الروايــات النسائية بل وغــير النسائية، وهــو موقف ينم عن احتقان ضد هذا الجهاز، فلا يذكر إلا في إطار سلبي وبوصفه متعنتاً سلطوياً سالباً لحقــوق السعوديــين، متلصصاً على أســرار حياتهم لتفتح إحــدى الروايات حواراً فضائيــاً مع المشاهدين يظهر على هذا النحو: "هنــا قناة (لا للكبت) عمتم مساءاً، نجــدد معكم فتح خطوطنــا لمشاركتكم معاناتكم من ظلم وجــور أفراد الهيئة، كما نعلن لكم استعدادنا لاستقبال شكاويكم حول همجية وغوغائية أفراد الهيئة"[2].

---

(١) صحيفــة اليــوم، عبــد الله آل ملحم، "عيــون الثعالب.. الرواية القنبلــة"، الدمام، عــدد١٣٦٧٩، السبت ١٤٣١/١٢/٢١هـ الموافق٢٠١٠/١١/٢٧م.

(٢) خيرية السيف، خمارك بحماري، الدمام ـ المؤلفة، د. ط، ٢٠٠٩م، ص٤٢.

زد على هذا وذاك بلوغها القدرة على تعرية الجسد الأنثوي إلى الحد الذي يكشف عن شذوذه وانحرافه على حد ما عبر به خطاب روايات: **الآخرون وملامح والأوبة**، وسلسلة طويلة من الروايات النسائية السعودية الراهنة التي لا يمكننا - بأي حال من الأحوال - اختزال تدفقها في مجرد فورة أو موضة وحسب، وإنما هي - في تصورنا - نتاج حقيقي لشروط تحولات كبرى تعصف بهذا المجتمع وبأفراده، مما دفع بالكاتبة للمغامرة بالقفز على كل الحواجز.

عزز هذا البوح والمشاركة الروائية الفاعلة طرح الروائية السعودية لقضايا تتجاوز ما ساد في خطاباتها السابقة من مثل قضايا الزواج والطلاق وتعليم الفتاة.. إلخ، على الرغم من أهميتها كخطوة على طريق تحول الخطاب، حتى بدتوكأنها تجنح إلى ولادة خطاب خارجٍ النسق الثقافي المتسيد، عماده النبرة الغاضبة التي عرفت - كما أوضحنا سابقاً - كسمة مؤسسة للخطاب النسوي عامة، نقول بهذا التأثر ونؤكده حالما تعود بنا الذاكرة إلى ما يقف وراء المرأة السعودية عامة من إرث اجتماعي مثقل بالاستلاب والقمع والتهميش، وهو في تصورنا سبب رئيسي يقف وراء تسويق خطابها الصادم، لا من أجل الاحتفاء بها وبه وإنما لأغراض أخرى: منها رغبة المجتمع المحافظ الجامحة في تقصي وتتبع ما تكتبه المرأة، وفضول السلطة الذكورية في تأكيد وصايتها على حركة المرأة الاجتماعية والأدبية وغيرها، بيد أنها تواصل المشاركة الفعلية كالنماذج التي سنشير إليها الآن.

ـ السمة الرابعة ـ

الاحتفاء بالتكنولوجيا

اتكاء خطاب المرحلة الراهنة على الثورة التكنولوجية[(١)] بشتى إمكاناتها وصورها كان ملمحاً من ملامحه الأساسية، أسهم كثيرا في منحه شكله العام، لاسيما أنه احتفى بتقنياتها المتعددة واستثمر تنوع ميادينها وجاذبية حداثتها، بصورة تعني ذلك وتتقصده.

لقد تحقق لهذه الثورة التكنولوجية ـ بصورها المتعددة ـ ما تنبأ به العلم والعلماء كـ بل جيتس Bill Gates الذي راهن على أنها ثورة قادرة على اعادة "تشكيل مسلك الأعمال والمستهلكين، ففي خلال عقد من الزمن سيستعمل معظم الناس الحواسيب الشخصية بانتظام في العمل والبيت، وسيستخدمون البريد الإلكتروني بصورة روتينية، ويرتبطون بالإنترنت ويحملون أجهزة رقمية تحوي معلومات عنهم، وعن أعمالهم، وستظهر أجهزة استهلاكية جديدة تتناول في شكل رقمي كل أنواع البيانات تقريباً: النص والأرقام والصوت البشري والصور المتحركة"[(٢)].

وإذا كان توقع بل جيتستوقعاً مفتوحاً على كل المجالات فقد قرّبت ناقدة ثقافية تدعى فالنتينا ايفاشيفا Valentine Ivaheva هذا التوقع من مجال الأدب وعلاقته بالتكنولوجيا بعد أن لَفتها احتفاء الأدب المعاصر بمادة هذه الثورة المعلوماتية، فأشارت إلى "إمكان بزوغ تيار كتابي خالص ذي طبيعة علم ـ أدبية، مسند إلى

---

(١) يعرّف الكاتب الإنكليزي س. ب. سنو الثورة التكنولوجية بأنها "جملة التغيرات التي حدثت في المجتمع نتيجة لسيطرة الطاقة الذرية، ونتيجة للتوسع في استخدام الإلكترونيات ونتيجة للميكنة" (انظر: حفناوي بنعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، بيروت ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٧م، ص٢٧).

(٢) محمد سناجله، رواية الواقعية الرقمية، بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢٨.

المنجزات التكنولوجية والعلمية، ومنطلق منها إلى آفاق الخيال الموغل في المغامرة، ومستعين بالتقنيات الحديثة الحاسوبية والسمعية والبصرية والحركية"[1].

وبالفعل هاهي التكنولوجيا الآن، وقد وجدت طريقها ليس إلى الحياة العامة فحسب، بل اخترقت عالم الإبداع ومنه النص الروائي الذي اتخذ من التقنية الحديثة قنوات لها قدرة فائقة على إبلاغ خطاباته، وتفجير قضاياه وتطوير شكله الفني، بتوظيفه الإنترنت والرسائل الإلكترونية عبوراً بتقنيات الماسنجر، وبثورة الخدمات المتوفرة في الهاتف النقال وصولاً إلى استلهام ما تبثه قائمة تطول من القنوات الفضائية أو تقنيات السينما، ونراه أمراً طبيعياً أن يفيد الأدب عامة من تقنيات الحداثة العلمية طالما أصبحت جزءاً من التكوين الاجتماعي العام،فـ"مما لا ريب فيه أن التحولات التي تشهدها المجتمعات الصناعية بثورة المعلومات قد هيأت. بشكل لم يسبق له مثيل-وعياً ثقافياً عالمياً يجمع بين الروحانيات والماديات"[2]. وهو أمر يفسر لنا السرّ الكامن وراء ارتباطها ذلك الارتباط الوثيق الصلة بحياة الأفراد في معاملاتهم اليومية وكذلك المجتمعات عامة.

المجتمع السعودي هو واحد من المجتمعات المواكبة للثورة المعلوماتية والتقنية الحديثة بصورة ملحوظة، بالنظر إلى اقتصادياته القوية المساعدة على إحداث هذا التلازم بين حركتي الإنتاج والاستهلاك، لنجد الهاتف النقالوقد أصبح ثقافة عامة تعي النسبة الأكبر من أفراد هذا المجتمع كيفية التعامل معها، والأمر ذاته ينطبق على عالم الإنترنت والقنوات الفضائية، فجميعها أصبح جزءاً من النسيج المجتمعي الحديث عامة، في خضوعه لمرحلة ما بعد الحداثة تحديداً وتأثره من خلالها بالعولمة ومن أبرز ظواهرها التقدم التكنولوجي.

أما مجال الأدب فقد وجد في صيغ التكنولوجيا الحديثة مساحة رحبة تتهيأ

---

(١) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٢) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، مرجع سابق، ص٢٠٢.

فيها للتوظيف والاستثمار، لا إلى حد جعلها ثيمة من ثيم المادة السردية بل إلى بناء رواية ذات طابع تكنولوجي خالص، قوامه تأسيس هيكليتها البنائية العامة على مفردات التكنولوجيا الحديثة، فظهر ما يسمى بـ الرواية التكنولوجية(١)، ورواية الواقعية الرقمية(٢) كشكلٍ من أشكال فن الرواية.

وتبعا لانجراف المجتمع السعودي وراء الثورة التكنولوجية بعموم مجالاته، بطبيعة الحال لم تكن الرواية السعودية ـ بوجه خاص ـ ببعيدة عن هذا، فراهنها أشد حرصاً على استثمار تقانات التكنولوجيا في البنى السردية وبتوظيفات عديدة نمّت عن توظيف متقدم ومتفرد لهذه الإمكانات والعناصر التكنولوجية الحديثة، كأن تتخذها روائيات أرضية لتسويق خطابهن وتشكيل قضاياه، أو تتخذه أخريات كشكل من أشكال الحيل السردية من أجل تمرير بعض مقولاتهن، وقد أطّر الباحث هذا الاشتغال الروائي على معين التكنولوجيا في الرواية النسائية السعودية بجعله منتظماً في إطارين: أولها انفتاح الخطاب الروائي السعودي الجديد على العصر الحديث بشتى أشكال حداثته التقنية، وثانيها: بناء خطابه وفق رؤية جديدة للتقنية الحديثة.

---

(١) تأخذ الرواية التكنولوجية بأطراف المُهمّش العلمي، والشخوص المتمردة، وتسعى إلى التعامل الواقعي مع الأشياء كمقابل للخيال العلمي الذي ينشغل مع عوالم الكون المتنائية، ومع كائنات متخيلة في إمبراطوريات على كواكب لا واقع لها، ومن ثم فإن أسلوب الرواية التكنولوجية يقوم على التخيل المُركز، المبني على الممكن والمتصور مع شفافية التوصيف في شخصيات عجائبية وعنيفة تقاتل من أجل السلطة والبقاء في عالم المدينة الحديثة وما يتضمنه من البيوتات المالية والصناعية الضخمة، وعامل السرعة مع عامل الطاقة هما الخاصية الأسلوبية للسرد التكنولوجي شديد التقدم" (انظر: عبدالله محمد الغذامي، النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١ ، ٢٠٠٠م، ص٣٠).

(٢) رواية الواقعية الرقمية هي التي تعتمد على لغة الكمبيوتر والبرمجة، والتي يتوجب على الروائي فيها أن "يكون مبرمجاً أولاً، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، عليه أن يتقن لغة الـhtml على أقل تقدير، وفن كتابة السيناريو والمسرح عاديك عن فن المحاكاة" (انظر: رواية الواقعية الرقمية، مرجع سابق، ص٧٤).

والواقع أن عناية الدراسة لن ينصب على الرواية الرقمية التي تنتج وفق تقانات الحاسوب، إنما تُعنى بإفادة الخطاب الروائي الراهن في منتجه من طاقات التقدم التكنولوجي الحديث على اختلاف مجالاته، والكيفية التي وظفت عليها لخدمة هذا الخطاب، وهو ما سوف نقاربه انطلاقاً من إجابة الروائية **رجاء الصانع** حين سُئلت في لقاء صحفي أجري معها عن الدور الذي لعبته التقنية الحديثة في بناء روايتها **بنات الرياض**، وهل كانت تبحث من خلال هذا التكنيك الحديث عن ممارسة دور الحكواتي بشكل عصري جديد! فأجابت:

" لقد حان الوقت ليعكس فن الرواية واقعنا المحلي المعاصر، حياتنا اليومية تعتمد على الإنترنت والرسائل الإلكترونية التي أصبحت الطريقة الأولى للتواصل، وبما أن روايتي تصور الواقع فقد ارتأيت استخدام الإنترنت والإيميلات كعنصر أساسي فيها"(١).

ذلك هو مقترح **بنات الرياض** الراغب في تقديم خطاب روائي جديد يفيد أيما إفادة من العصر التكنولوجي، ويتلخص في قيام بنائها السردي بعمومه على ما تتيحه تلك الإمكانات الهائلة التي تتوفر عليها التقنيات الإلكترونية الحديثة وما تقدمه من هامش كبير لحرية التعبير الروائي وغيره حتى وصُفت مغامرتها على مستوى الشكل بالمغامرة المثيرة كون "توظيفها الناجح لهذه التقنية الإلكترونية تقنية الرسائل الإلكترونية يعد إنجازًا لا يمكن التقليل من أهميته" ، بل إن **صالح معيض الغامدي** - بإطلاقه مثل هذا الرأي - لم يقف عند حد وصفه بالناجح إنما اعتبره توظيفاً مبتكراً وجديداً، لتستمر الرؤى النقدية الدائرة حول مغامرة هذا الشكل المفيد من فن البريد الإلكتروني بما له من حظوة كبيرة في التواصل بين الناس، ليُوصف من قبل **عبدالله الغذامي** بالاستثمار البدائي والمتفرد في آن، بدائي أو وسائلي على اعتبار أنّ الكاتبة استثمرت (الكمبيوتر) كـ" مادة لتبادل

(١) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٤٣٩.

الحــكيو (الحش) في صباحات كل جمعه"[١]، ومتفرد إذا ما اعتبرناه صورة لتفاعل "الحال الاجتماعية مع العلم الحديث ذي الحضور السطحي والاستخدام اليومي.. فالمجتمع عندنا يتعامل مع العصر العلمي تعاملاً بسيطاً يشبه ما في الرواية، حيث الحيـز التكنولوجي فيها محدود وتلقائي، وفيه طابع التسلية والتزجية في يوم فراغ ليس أكثر"[٢].

وللدراسة رؤيـة في هذا الجانـب تحديداً، نعنـي جانب المراسـلات البريدية الإلكترونيـة التـي اعتمدتها بنـات الرياض كشكل فنـي لإطارها العـام، فهي وإن اُختلـفَ علـى فاعليتها في السرد تبقى ـ بلا شك ـ استثمـاراً جديداً لتقنية فاعلة في حياتنـا الاجتماعية اليومية، تحوي بداخلها مقـدرة في الوصول السريع إلى المتلقي والآخـر بشتى صـوره، وهو ما حاولـت رجاء الصانـع في روايتها تلـك الإفادة منه تدعيمـاً لاستراتيجية خطابها، حين توجهت إلى المتلقـي المحلي بمختلف شرائحه، ولرغبتهـا العارمة في كشف ما استتر من قضايـا محلية مُلحة، دليلنا على ما نقول أنها حرصت على استقبال ما يرد من قرائها من ردود أفعال مباشرة تجاه فضائحها اليوميـة التي تعلن عنها عبر البريد الإلكتروني (الإيميـل Email)، وهي بهذه الآلية الإلكترونيـة الفـذّة في إيصال الخطاب، وتلقي خطاب الآخر تحيـل العالم ـ روائياً ـ إلى قرية صغيرة بوسعنا جميعاً في الآن واللحظة أن نخلق تصوراتنا المشتركة حول قضاياه غير متناسين أن الإنترنت مزيج لعدد كبير من الشبكات الفرعية التي تعمل بنظام مفتوح، يسمح بالاتصال بين مجموعة هائلة .. ويسمح بخلق نوع من التفاعل عن طريق تبادل المعلومات والمعطيات بسرعة عالية، وبطريقة مرنة ولا مركزية[٣].

---

(١) صحيفـة الجزيرة، المجلة الثقافية، صالح معيض الغامـدي، "غواية البوح ـ قراءة في الجوانب الشكلية لرواية بنات الرياض ودلالاتها"، الرياض، عدد٨٣١، الأثنين٢٦ شوال ١٤٢٦هجرية.

(٢) صحيفـة الرياض، عبـدالله الغذامي،"رواية الحـارة الحديثـة"، الرياض، عـدد١٣٦٧٤، الخميس٢٩ شوال١٤٢٦هجرية، الموافق١ديسمبر٢٠٠٥م.

(٣) انظـر: رحيمه الطيب عيسـاني، الوسائط التقنية الحديثة وأثرها على الإعـلام المرئي والمسموع، جهاز إذاعة وتلفزيون الخليج، الرياض ـ بحوث ودراسات إذاعية وتلفزيونية رقم ٢٥، د.ط، ٢٠١٠م، ص٨٣.

إن مجموع ما بعثته الساردة من رسائل هو خمسون رسالة إلكترونية إنتظمها مساران: كشف الأول عن الإطار العام لكل رسالة، وتكفل الثاني بالكشف عن بعض أحداث القصة المروية عامة، وهي قصة صديقاتها الخاصة والسرية، والتي جرت أحداثها في أروقة المرحلة الجامعية في زمن مضى.

نتوصل هنا إلى نقطة تحول هامة على مستوى الآليات المستخدمة في المراحل المختلفة متمثلاً في شبه الاختفاء للرسائل بحسب شكلها التقليدي الخطي والمتداول وبما لها من طابع أدبي بحت يتم تداوله بين شخصيات الرواية وبتراجع هذا الصنف من الرسائل لاحظنا التصعد الكبير لموجة الرسائل الإلكترونية و(رسائل Sms) عبر الهاتف الجوال، وعبر الوسائط التفاعلية في الفضائيات كوسائط الرسائل المنشورة عبر الشاشة، وهي مسألة اعتيادية إذا ما قيست بتحولات الواقع الثقافي والعلمي في المجتمعات البشرية.

لوحظ ـ أيضاً ـ الفارق الكبير في حجم الرسائل المكتوبة والرسائل الإلكترونية الحديثة فقد اتسمت الأولى بالطول والأدبية المغرقة، بينما اتسمت الثانية بالاختزال اللغوي وتكثيف المعاني المستهدفة والجنوح إلى شيء من الرمزية، فضلاً عن تحقيقها لمنجز زمني فائق السرعة في وصوله للآخر، وهو ما أدّى إلى تعامل مختلف مع زمن الخطاب في البنية الروائية، حيث اتسمت بالانتقال السريعة من حدث إلى آخر على أقل تقدير.

وبالإتيان على إفادة الكاتبة السعودية من هذه الثورة التكنولوجية نقول: لقد بلغ اهتمام الخطاب الروائي النسائي الراهن منه بهذه التقنيات مبلغاً كبيراً حتى أن دخولها إلى الرواية السعودية في جانب كبير منه تكفلت به الروائية السعودية. كالوضعية التي نراها عليها في رواية بنات الرياض من حيث تشكلها فيها، وتوظيفها فيها على نحو يؤهلها لتجاوز سلطة الرقيب، والوصول إلى القارىء محملة بتشظ دلالي واضح، بدءا من غلاف الرواية الظاهر في شكل شاشة حاسوب، تصطف

على جانبه الأيسر وجوه النسوة الخمس، بين منقبات ومحجبات، وفي الخط الموازي لتلك الوجوه الأنثوية تظهر وجوه لذكور ثلاثة في مراحل عمرية متباينة إلا أن المؤشر (المؤشر cursor) قد توقف عند صورة إحدى المحجبات، وفي ذلك إشارة إلى تلك الصورة تحديداً التي تستمد دلالتها الواضحة مما تثيره مفردة الحجاب من قضايا ومناوشات بين فئات المجتمع المتباينة في موقفها منه، وهي دلالات تستشف من كون بنات الرياض رواية تجذب انتباه القارئ وتوجه اهتمامه - مباشرة - إلى امرأة هذا المجتمع تحديداً مصداقاً لعنوان الرواية المحيل إلى بنات مجتمع مدينة الرياض خاصة.

وإمعاناً من الكاتبة في توثيق الصلة بين روايتها وتكنولوجيا العصر الحديث كـ الإنترنت على وجه التخصيص نراها أردفت الغلاف بمقدمة وجهتها مباشر لقارئ تلك الرسائل، تطلعه فيها على كيفية الاشتراك في مجموعتها البريدية التي وضعتها تحت عنوان (سيرة وانفضحت)، ثم تنبهه إلى كيفية إلغاء اشتراكه إن أراد ذلك، وإلى آلية التواصل مع مشرفة المجموعة لتنتهي بعدها إلى بنية عامة تنتظم خطاب الرواية، وتتركب من: (رقم الفصل/ المرسل إليه، المرسل/ الموضوع، تصدير، نص الرسالة.

هذا سعي على طريق التحول في البناء الفني للرواية يؤكده ما سبق لنا الحديث عنه في خطاب البدايات الذي اتخذ من النمط التراسلي المعروف آنذاك وسيلة من وسائل تشكله، وهو التراسل الخطي الذي تبعثه الشخصيات بين بعضها البعض، أما التحول عن هذا النمط فحدث بسبب تحديث أشكال الرسائل، ومثل هذا التحول عن النمط التراسلي السائد هو خروج من الرواية عن التنميط المتعارف عليه لعملها الأدبي.

تعددت صور توظيف التكنولوجيا في نماذج الخطاب الروائي الراهن مع اختلاف القدرة على التوظيف وتباين الوسائل التقنية الحديثة التي يتم استثمارها

سردياً، فقد لجأت رواية خمارك بحماري لـ خيرية السيف لثورة الفضائيات عبر توظيفها الكم الهائل المتنوع من القنوات التلفزيونية وجعلتها أُساً لبنيتها السردية العامة، تحت مسمى "قنوات قمر واقع سات والذي يضم ألف قناة مجانية، واقعية، حرة"(١)، ووجود مثل هذه اللعبة السردية فتح لخطابها الأفق لتنويع المقولات وتعددية المواقف بتدعيم من الحرية اللامحدودة التي أتاحتها تقنية الأقمار الصناعية لفضاء تلفزيوني رقمي لاحصر لقنواته، فعبّرت بحيلته عمّا يدور في خلدها وما يؤرقها من قضايا، أليست القنوات الفضائية قادرة الآن على التنوع بتنوع البشر واختلاف توجهاتهم؟ حتى بتنا نرى الأفراد يفيدون منها بامتلاك بعضهم قنوات فضائية تخصص لبث مشروعاتهم الخاصة جداً، وهو ما أحال العالم إلى قرية صغيرة، وفسح لخطابات مغيبة الحضور والمشاركة في صياغة الحدث.

حين نفتح المشهد على هذه الرواية المتكئة على حرية الخطاب الفضائي الحالي نرى أن الكاتبة وقعت في حالة من الانبهار بقدرة الفضاء التلفزيوني على قول كل شيء، فانساقت وراء حريته المفرطة، وكأن هذا التعدد في القنواتمنحها حيلة جاهزة وسائغة لتنبني عليها الرواية برمتها ولتكن وسيطاً لبث خطابها المكتنز بآلاف القضايا، أما آليتها في ذلك فهي النشرات الإخبارية والبرامج العلمية والثقافية والدينية التي ابتكرت لها قمراً صناعياً أسمته واقع سات، وعبره لا يمكننا حصر الكم الهائل من القضايا المطروحة في هذه الرواية، وهو ما يؤكد لنا سر انبهار هذا الخطاب بما توفره التكنولوجيا الحديثة من حيل تحوي كل غريب وعجيب ومؤثر، فمن قضية العراق إلى فلسطين إلى قضايا الفن المعاصر إلى قضايا التعليم إلى النخب السعودية والفتيات وهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وحدث ولاحرج.

تستخدم رواية سعوديات وسيطاً تقنياً يشف عن خطاب روائي مؤمن بما لمثل

(١) خيرية السيف، خمارك بحماري، ص١٣.

هذه الوسائط الحديثة من قدرة على تغيير مسارات حياتنا وقناعاتنا، فكل ما حدث في الرواية للشاب خالد الواصل في علاقته بالفتاة ياسمين العنيد، بل كل ماجرى في الرواية من أحداث موالية إنما كان سببه تقنية إنترنتية حديثة تسمى(Chat/ دردشة) وتجري عبر الماسنجر، وهي محادثة كانت قد أجرتها إحداهن وتدعى ليلى، التي كانت قد تعرّفت على ياسمين العنيد في منزل صديقه مشتركة، ونظراً لما للتباين الطبقي بينهما على اعتبار أن لكل طبقة اجتماعية خصوصياتها الثقافية بما يترتب عليها من خصوصيات في التعامل، أوفي الأدوار التي تلعبها كل طبقة في الحيز المجتمعي، فالتباين الطبقي خلق صراعاً مباشراً بين ليلى ابنة الطبقة المتوسطة وياسمين العنيد ابنة الطبقة الأرستقراطية.

ثمة عدائية متوقعة بين مختلف الطبقات الاجتماعية تحفزها دوافع نفسية وثقافية متداخلة، ولهذا جرى ما جرى بين ليلى وياسمين، ففي الحين الذي ظهرت ياسمين بطبيعتها المتحررة إلى حدّ بعيد فأظهرت ثقة كبيرة بقدراتها وبنفسها نلحظ أنها لم ترق لـ ليلى، لأن ليلى شعرت بالفارق الطبقي وأحسته، الأمر الذي أجج في داخلها حقداً طبقياً دفيناً على ياسمين، ولا ملجأ لليلى لتنفيذ حدثها الانتقامي من ياسمين سوى التقنية الحديثة التي تقدمت كبطل في صناعة هذا الصراع الطبقي المدمر، فساعدت ليلى على انتحال اسم شخصية ياسمين في محادثاتها عبر الإنترنت مع خالد الواصل.

هذا تأكيد على مسألة هامة تتعلق مباشرة "بالجانب المادي والخلقي الذي عاشه ويعيشه الإنسان منذ نشوء مجتمع الطبقات، والذي يطالبه بالتخلص من واقع لا يطاق ومستقبل أكثر تهديداً، فإما أن يقبل بالأمر الواقع أو يرفضه فإذا قبل به وجب عليه ـ كالتزام أخلاقي ـ أن يبرره أو يبرر موقفه الراضخ، وإذا رفضه ـ وجب عليه ـ كالتزام أخلاقي تجاه نفسه أن يثور عليه ويخطط للقضاء عليه"[(١)]،

---

(١) بوعلي ياسين، الثالوث المحرم ـ دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، بيروت ـ دار الكنوز الأدبية، ط٧، ١٩٩٩م، ص٣٨ .

تماماً مثلما فعلت ليلى في علاقة ياسمين بالشاب خالد الواصل الذي انطلت عليه الخدعة ذات البعد التقني الخالص.

أحدث ذلك مواجهة عنيفة بينه وبين ياسمين الحقيقية على أرض الواقع لتجري أحداث الرواية وفقاً لما أتاحته تقنية محادثة الإنترنت تلك، ومثلها تقنيات الأجهزة الرقمية كالهاتف الجوال، بما لرسائله من سرعة فائقة في التواصل فضلاً عن الخصوصية المفرطة، فرسالة جوال إذا ما وظفت فنياً في الحدث الروائي أصبحت قادرة على تحريك سكون الحياة الزوجية وتفجير جمودها، أو إنهائها بحدوث أبغض الحلال كما حدث جراء رسالة تلصصت نورا على قراءتها في هاتف زوجها إبراهيم في لحظة شك متبادل، رسالة ملؤها الشوق والوله(1) بعثتها إليه معشوقته نوف، لتدخل تلك الرسالة رواية بيت **الطاعة** برمتها في جحيم صراع طويل،فرسالة الجوال تلك أضحت محرضاً على تحقق ما جاء بعدها من أحداث شكلت متني الرواية والخطاب في هذه الرواية.

ولاحتفاء رواية غير وغير بالرسائل الإلكترونية بشتى أصنافها وضعية متفردة مغايرة، تتخذ مساراً خاصاً، فجل ما ورد في خطابها اعتمد على فيض هذه الرسائل بشتى أصنافها: ما يرد من الهاتف النقال وما يرد عبر الإنترنت، وما يرد عبر تقنية (البلوتوث Bluetooth)، فساردتها مدركة لما لهذه الوسائط من أهمية بالغة وتأثير عميق في شؤون حياتنا، بل وتعترف بذلك صراحةً:

" لا أحد ينسجم مع مرادي كما تفعل هذه الشاشة .. مراد وشاشة الكمبيوتر في لقاء أبدي لأنها تقلص العالم لمربع صغير ويحركه بضغطة زر"(2).

لا يكاد يتوقف الأمر في عناية هذه المرحلة بالتقنيات الحديثة عند حد توظيفها

---

(1) الرسالة هي: "آسفة يا قلبي، دقيت على جوالك هذا بالخطأ، لا تزعل مني ياحبيبي" (انظر: منيرة السبيعي، بيت الطاعة، بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007م، ص16).

(2) هاجر المكي، غير .. وغير، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط1، 2005م، ص56.

توظيفاً شكلياً فحسب، بل الأكثر أهمية هو ما نلتقطه من دلالات موحية نستشفها من مكانتها الكبيرة التي احتلتها في التعبير عن الخطاب النسائي عامة وخطاب المرأة السعودية خاصة علماً بأن الكاتبة السعودية أكدّت في غير موضع، وأقرّت بالقيمة الكبيرة التي يؤديها هذا الممكن التكنولوجي الجديد، فالهاتف على سبيل المثال "هو العالم الخارجي بكل أطيافه إذا انقطعت صلتنا بهذا الكون، هو الخيط الذي يربطنا بالعالم، العالم الحي والصاخب كانمعلقاً في سلك الهاتف"(١)، هذا ما تقر به واثقة رواية **عيون الثعالب**.

نحن إذن حيال قنوات شكلت للمرأة وسائل اتصال ناجعة كانت قد افتقدتها على مدى زمني طويل من تاريخها الاجتماعي، فمنذ متى كان بوسع هذه الكاتبة - بوصفها امرأة - تجاوز عالمها الصغير المغلق؟ ومنذ متى توفر بين يديها - وهي تفترش سرير غرفة نومها - كل قنوات التواصل والاتصال تلك ليبلغ صوتها المدى والقارات بمجرد ضغطة زر؟ متجاوزة كل الرقابات الأسرية والاجتماعية التي تسيّج علاقاتها بأفراد المجتمع.

يدفع بنا هذا الوضع لمحاولة وضع بعض التفسيرات المُعينَة على فهم سر هذا الاحتفاء بتقنيات الاتصال الحديثة في الرواية الراهنة، على أن لا نستبعد تفسيراً نحسبه أولياً وسائداً مفاده أن مثل هذا الاحتفاء جاء طبيعياً بما فرضته ظروف المرحلة والنقلة النوعية في مجالي المعلوماتية والاتصالات بعد ١١ سبتمبر على مستوى العالم بأسره إلا أن الباحث يرى أن هذه الإمكانات تزداد قيمة وتتضاعف منزلة مع كل حالة شبيهة بوضعية المرأة السعودية، على اعتبار أنها الأحوج لمثل هذه القنوات الاتصالية الفاعلة المحرضة على تغيير واقع الفتاة السعودية بأخذه إلى عوالم الأضواء على حد تعبير رواية **الآخرون** التي تخاطب بطلتها السيّد النت معترفة بفضله في إخراجها من القمقم:

---

(١) ليلى الأحيدب، عيون الثعالب، بيروت - رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٩م، ص٦٦.

"غيّرني. كنت في قمقم وأخرجني النت إلى عالم باهر الضوء فخدش سطح عيني ومن الصعوبة أن أرى الآن قبل أن اعتاد شدة سطوعه"(١).

ذلك هو تفسير **الدراسة الأول** لهذه الظاهرة، يُوجَز في أن المرأة السعودية ومن ضمنها الكاتبة سعت لتوظيف هذه القنوات بما يخدم قضيتها على شتى الأصعدة كصعيد اختيارها شريك حياتها، فهي ترى أنه لم يعد محالاً أن تختار ـ بمحض إرادتها ـ شريكاً تتبادل معه الحب والعاطفة والمشاعر الجيّاشة رغماً عن صرامة مجتمعها المحافظ الذي اعتاد فيه أولياء أمر المرأة فرض هذا الشريك عليها، وفق شروط عائلية واعتبارات مجتمعية، وهي بوجود هذه التقنيات الحديثة فتتت واخترقت المحاذير الصارمة وكأنها فرصة لتتمرد ـ بوقع فاعليتها ـ كل أنثى ضاقت ذرعاً بالوصاية الاجتماعية والتابوهات المانعة.

مثال هذا واضح كل الوضوح فيما تقدمه رواية **الآخرون**، فببساطة شديدة وعبر هاتفها النقال وشبكة الإنترنت صار بوسع صبا أن تعبّر عما يجيش في خاطرها، وأن تعلن عن قراراتها المصيرية وتكشف عن مواقفها، بل وتخترق المحظور الاجتماعي وتنتقي من تتحدث معه من عالم الرجال وكيف ومتى:

" اقتنيت هاتفا نقالا، وانسحبت في دوامة فادحة الدهشة اسمها النت، بإمكاني أن أخاطب أيّا كان بـ يا عزيزي، وأنا ابنة مكان تعد مخاطبة أي واحد يقع تحت جنس المذكر السالم ضرباً من المستحيل أو نوعاً من التعهر"(٢).

التفسير الثاني يفيد بأن الكاتبة السعودية وضعت هذه التقنيات موضع المحرض المعين على انتزاع المرأة حقوقها المستحقة لتمعن في استغلالها وتوظيفها حتى في قصصها الغرامية كقصة سارة في **نساء المنكر** التي بدأت خيوط حكاية حبها من أسلاك الهاتف وشاشات الكمبيوتر، بينما هي الآن على وشك الالتقاء بحبيبها

(١) الآخرون، ص١١٦.
(٢) الآخرون، ص٤٣ .

وجها لوجه بعد معاناة كبيرة في علاقتها مع أوضاع مجتمعها لتعبر عن تلك اللحظة الحاسمة قائلة: " الحب الذي يبدأ عبر أسلاك الهاتف وشاشات الكمبيوتر يجعل الوقوف الأول في حضرة الحبيب أمرا ليس سهلا "[١].

التفسير الثالث يتمركز في جانب إسهام هذه التقنيات في إعطاء المرأة فرصة لفرض قراراتها دونما مواجهة ونزاع، فإن كان خيارها في اختيار رجل بعينه حرية مكتسبة فإن إسقاط ذلك الرجل من حساباتها ومن مفكرة حياتها خياراً شخصياً محضاً، فحسبها أن تبعث إليه برسالة مقتضبة من هاتفها النقال بمجرد أن لا يروقها تسلطه وأنانيته:

"ثق أنك لن تجدني حين يروقك أن تشغل جوالك وتسلي (ماسنجرك)، فأنا لست محظية وقتك الفارغ من منتصف الليل، احذفني من هامش جدولك المزدحم بالمعجبات فأنا لن أكون من ضمن القطيع مهما حصل"[٢]، وهو مثال حي يؤكد على أن هذه الوسائط لم تكن مجرد شكليات فارغة، بل تتضمن في طياتها ثورة أنثوية تريد النيل من شهريارية الرجل واستعباده الذي امتهن المرأة، وسخرها لنزواته فقط، وهي الثورة العارمة التي تعلنها المرأة على الواقع طلباً للتغيير، كإعلان **بنات الرياض** حين استثمرت البريد الإلكتروني لا لكي تهرب عن الواقع بذاتها بل لتتمرد من خلاله، فصارت تكتب لتصل إلى الآخر بكل ألوانه وأطيافه ومرجعياته:

"إليكم أكتب رسائلي علها تقدح الزناد، فينطلق التغيير"[٣].

التفسير الرابع نستمده من مجمل صور الحرية الشخصية التي توفرت للمرأة في تلك التقنيات الحديثة، والتي تكتسب فاعليتها القصوى من إسهامها في جعل المرأة قادرة على تجاوز كل أشكال الرقابة الأسرية والاجتماعية وغيرها،

(١) نساء المنكر، ص١٢.
(٢) نساء المنكر، ص٢٤.
(٣) بنات الرياض، ص١٠.

فالإنترنت هو الوسيلة الأنجع لتتخلص صبا من حصار مجتمعها الصارم مذهبياً، لنجدها تغير اسمها في نافذة (ماسنجر) عقيل باستمرار، فتبدأ بنون وتنتهي بـ سال، ومن خلال هذه النافذة والأسماء المتلونة تعبر تجاه مجتمعها عن موقفها منه قائلة: "أكرهكم جميعا ولا استثني منكم أحداً"[(١)].

أيضا صار بوسع أنثى هذا الخطاب عبر هذه التقنيات وبحضور كافة أفراد أسرتها الإفلات إن أرادت. وبسهولة تامة. من زمام أشكال التسلط المفروضة من حولها لتصبح قادرة الآن على التواصل مع الآخرين، والتعبير عن مشاعر الحب والغرام تجاههم بيسر وسهولة وحرية، كفلتها لها هذه التقنيات حيثما تكون، كما أنها على ثقة تامة بقدرة هذه الوسائط التقنية على الوصول بها بأمان تام إلى مبتغاها، والخطورة الكامنة في تلك المسألة هي في امتلاك المرأة زمام حرية مبطنة تقوّض بسهولة تامة كل ما بناه المجتمع المحافظ لنفسه من صرامة وحزم.

لاحظ هذا المشهد في رواية سعوديات حيث تجلس الفتاة جود بين أفراد أسرتها في لحظة عائلية حميمية، لنجدها . في الوقت نفسه . حاضرة جسداً غائبة ذهناً وأحاسيساً، فهي الآن في قمة انشغالها عنهم فبينما الجميع من أفراد أسرتها يتبادلون الأحاديث العائلية انصب تفكيرها على تبادل رسائل الحب والغرام مع حبيبها بدر عبر الهاتف النقال، الذي أودعته بوح عاطفتها الجياشة، وبعثت بالرسالة تلو الأخرى إلى بدر، وأجرت معه حديثاً مطولاً عبر الرسائل المكتوبة، وقد بادلها الرسائل المتلاحقة في التو واللحظة، في ظل قدرة تقنية خارقة لا يمكن أن يقبض عليها أيّ من المتربصين بها من أفراد أسرتها[(٢)].

---

(١) الآخرون، ص١١٤.

(٢) تصف الراوية في متن الرواية المشهد بقولها: "بدأت تتبادل الرسائل القصيرة مع بدر، ووضح سبب عدم ردها عليه، انشغلت معه بالرسائل، فيما كانت عائلتها تتحدث في أمور مختلفة، بعد انتهائها من تبادل الرسائل معه تغيرت جود وكأن الرسائل قد منحتها الطاقة والاندفاع والنشاط، عادت لها حيويتها" (انظر: سعوديات، ص١٥٧).

وهـو مـا تستثمره هنـد - أيضاً - حـين تقع عين زوجهـا منصور علـى كتاباتها الصحفيـة ومقالاتها الخاصـة أو مغامرتهـا السرية كما تسميها، فـلا تجد مكاناً أمينـاً ولا موثوقاً كجهاز الحاسب الآلي الـذي ابتاعته لهذه المهمة تحديداً، فسريته الفائقـة كفيلـة بحمايتها من عين الرقابـة الصارمة التي فرضهـا زوجها منصور وأخوهـا إبراهيم على كتاباتهـا، إنه بريدها الإلكتروني الذي نقشت عليه ما جادت بـه قريحتها فصار كفيلاً بحفظ أسرارها وخصوصياتها، لتنام بعد إغلاقه قريرة العين، حيث لم يعد لكتاباتها ولا لقلمها أثر تقتفيه سلطة رجال بيتها، فتختفي "تماماً مثلمـا يختفي المارد في إبريق علاء الدين، ومثل دخـان يذوب في الهواء"[(1)] بحسب وصفهـا، وهـي صورة جلية لخطاب جديـد يسعى" لجعل التكنولوجيـا والمعلوماتية تحـت إرادة الإنسان ومن أجله، إضافـة إلى مسعاها لكسر الاحتكارات الإمبريالية العلمي منها والمعلوماتي والمالي والسلطوي"[(2)].

في **التفسـير الخامس** تتكىء الدراسـة على مدى الوعي الـذي حازته الكاتبة بهـذه التقنيات الحديثة وبدورها، فمـن أهم ما يضفيه الجانب التقني التكنولوجي حـين استثمارنا له سردياً ذلك الفيض من الحركية والحيوية والنشاط، فضلاً عن سمـة الآنية ومواكبة الحدث العالمي وعصرنة الخطـاب وتجديد أساليبه السردية، كأن يمنحـه ويمده بكم وفـير من الحيل السردية التي بها يجد الخطاب باقتناصها طريقه للعبور بسلام إلى متلقيه وتعينه على ابتكار الحلول للكتابة الروائية المتجددة.

سيكـون دليلنـا علـى هـذا التفسـير استجابـة الروائـي والروائيـة السعودية وتفاعلهما السريـع مع ظاهرة الرواية الرقمية، حين شهـدت المرحلة نشـر بعـض الروايات عـبر الإنترنت مستفيدين فيها من مساحة الحريـة الكبيرة التي يوفرها هـذا النـوع من الروايات، وعلـى اعتبار من أن النشر الإلكـتروني بمثابة الحل لكل المشـاكل التي قـد يواجهها الروائي " فلا يوجد ناشر تهمـه كتابتك وإبداعك بقدر

---

(١) هند والعسكر، ص١٢٩.

(٢) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، مرجع سابق، ص٣٠.

ما يهمه الكسب المادي من ورائك أو أمامك سواء، ولا رقيب يخنقك ويعد عليك كلماتك بل وحتى أنفاسك، ولا حاجز بينك وبين قرائك وجمهورك .. كما يتيح لك الكتاب الإلكتروني استخدام كافة الأدوات في العملية الإبداعية بسهولة ويسر ومن غير تقييد ولا حصر"(١).

تركت سمة التماهي والاندماج بين خطاب المرحلة الراهنة وبين الجانب التكنولوجي تداعيات عدة منها سعي المرحلة لصنع قاموسها المصطلحي الخاص المتأثر بهذه الوسائط والواثق من فاعليتها، فساردة الآخرون تبتكر أكثر من مصطلح لهذا القاموس، وتعرف ذاتها به، ولسبب لا يخرج عن أن عالم"الإنترنت اشتغل بشكل ملموس على تذويب بعض خواصنا المحلية وجعلنا أبناء للفضاء نفسه، تلاشى فينا لحدّ ما هذا الحس الطاغي بحضور المكان"(٢) حتى باتت الكاتبة وفق هذا المصطلح (كاتبة نتيّة)، وبات الإنترنت (السيد النّت)، وليصبح القمر الفضائي الاصطناعي (قمر واقع سات)، وجهاز الكمبيوتر (الصديق الجديد)، وهو تأكيد على العلاقة الحميمية المتحققة بين خطاب هذه المرحلة وتلك الوسائط الإلكترونية الحيوية على نحو ما أوردته رواية الرقص على الجراح لـ أمل المطير(٣).

إذن فإن من مواطن التحول في الكتابة الروائية قدرة الكاتب أو الكاتبة على تدعيم الخطاب الروائي بطاقة الإنترنت والجوال والحاسوب،والحرص على الإفادة من تشظيات التكنولوجيا حيث اعتمدت العديد من الروايات اعتماداً كلياً على مثل هذه الحداثة التكنولوجية.

---

(١) رواية الواقعية الرقمية، مرجع سابق، ص٩٠ .

(٢) صحيفة الشرق الأوسط، "لقاء مع الكاتبة صبا الحرز"، المنتدى الثقافي، عدد ١٠٠٤٦، الأربعاء٢جمادى الأولى١٤٢٧هـ/ الموافق٣١مايو٢٠٠٦م.

(٣) تقول: "جلست أمام جهاز الكمبيوتر صديقي الجديد، الذي بتُّ لا أطيق له فراقاً، فهو الذي يقضي رتابة الوقت، ويبتلع ساعاته دون أن أحس بثقل زحفها على صدري، فتحت بريدي الإلكتروني فوجدت العديد من الرسائل المختلفة"(انظر: أمل المطير، الرقص على الجراح،القاهرة ـ المؤلفة، د.ط، د.ت، ص ٣٦).

ـ السمة الخامسة ـ

جماهيرية الخطاب الروائي

بتأملنا المساحة التي احتلتها الرواية السعودية على مستوى التلقي الشعبي وتحديداً في السنوات الأخيرة بوسعنا إيجاد تفاسير لظاهرة لافتة كتلك، وُصفت بالمربكة والمخيفة[1]، وأُعيدت لظهور الرواية الجماهيرية، أي الرواية المتحولة من الحيّز النخبوي إلى الجماهيري، حتى أن النقد سجّل معها تعاملاً جاداً في دراساتصدرآخرها مؤخرا تحت مصطلح الرواية الجماهيرية[2]، وجاءت كي تبحث عن أسباب تحقق هذا المصطلح واقعيا، بعد أن انفتحت الجماهير على فن الرواية.

وإذا كانت هذه الآراء قد بحثت في الظاهرة ذاتها بوصفها ظاهرة تلقي فالباحث يعنى بصورة مباشرة بما قبل، أي بدور منتج الخطاب أو كاتب هذه الروايات، دوره في استدراج القارىء عبر خططه التي ابتكرها لجذبه إلى روايته، أو بمعنى آخر: ستنصب العناية هنا على لحظة الإنتاج بوصفها عملية تحريض على التلقي، وبصورة علمية أدق هي عملية تواصلية تعمل كمنظومة تراتبية كوننا لا نستطيع حصر التواصل بين المرسل والرسالة فيما يقوم في دور المبدع فحسب، بل هناك مرسل إليه، يكتسب أهميته في هذه العملية من كون "استجابة الجمهور لنص ما، هي التي تجعل النص مهماً ودالاً"[3].

---

(١) انظر: حسين المناصرة، وهج السرد ـ مقاربات في الخطاب السردي السعودي، إربد ـ عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٠م، ص١٣٧ .

(٢) الدراسة لـ سعد بن محارب المحارب وهي بعنوان: الرواية الجماهيرية ـ قراءة نقدية في مرحلة ذيوع الرواية السعودية، صدرت في طبعتها الأولى أواخر عام ٢٠١٠م عن مؤسسة جداول للنشر والتوزيع.

(٣) نظرية التأويل ـ الخطاب وفائض المعنى، مرجع سابق، ص٦٣ .

إن التحقق الفعلي للوظيفة التواصلية بين مرسلي ومستقبلي الخطاب هي التي تمد الخطاب - على تنوعه - بالفاعلية والتأثير وبالتالي في تمكينه من الرواج عبر تلك القاعدة الكبيرة التي يُشَكلها متلقوه، وذاك تفاعل شهدته الآونة الأخيرة من عمر الخطاب الروائي السعودي حين لعب القارئ دوراً بارزاً في تلقي الخطاب الراهن وفي ترويجه، يضاف إليه الدور البارز الذي لعبه منتج الخطاب في تشكيل منتجه بالصورة التي تضمن له التلقي والانتشار، والعمليتان: الإنتاج والتلقي مدّتا الخطاب بالطاقة اللازمة ليستمر ويتواصل، وهو ما دفع بالدراسة للحرص على وضع فرضيتها التالية: إن الخطاب الروائي النسائي الذي شهدناه لم يكن ليظهر لو لم تتمكن نواته المتمثلة في رواية **بنات الرياض** - بوصفها منطلقاً لوجوده الحقيقي ولتنويعاته - من كسب المساحة القرائية الواسعة التي اجتذبتها فرواجها الجماهيري في حيز مجتمعها السعودي كان بحق المحرّك الحقيقي لانطلاق هذا الخطاب النسائي وتأكيده من خلال سرعة تلاحق نماذجه الروائية النسائية في الصدور زيادةً على اكتسابها الثقة بتوجه القارئ بنهم إليها على الرغم من أسبقية الروائيين السعوديين في إصدار خطاب روائي ذي جاذبية جماهيرية[1]، فكيف تم ذلك وكيف تحقق واقعاً؟

نقول كما تم استغلال الكتابة حيلة ثقافية ناجعة لتمكين المرأة من الحضور اجتماعياً[2] تم توظيف الرواية في ذاتها لتكون صوتاً ناجعاً لخطاب المرأة، حيث لا يجب أن ننسى أن الرواية أكثر نظم التمثيل اللغوي كفاءة، بالنظر إلى ما تتسم به من حيوية وتنوع يسمحان بتعدد وجوه التعبير عن الحقيقة، ولذلك تأهلت كخيار أدبي ينهض بالتحديث على مستوى المرجعيات الجمالية والمفاهيمية..، فهي خطاب استحواذي على درجة من الاشتباك بالمنظومات الفكرية والعقائدية

---

(١) من أبرزها: رواية الرياض نوفمبر ٩٠ لـ سعد الدوسري (١٩٩٢م)، ورواية شقة الحرية لـ غازي القصيبي رحمه الله (١٩٩٤م)، ورواية أطياف الأزقة المهجورة لـ تركي الحمد (١٩٩٧م حتى ١٩٩٨م).

(٢) انظر المبحث الثاني من هذا الفصل: حيل الخطاب الراهن، الكتابة الروائية بوصفها حيلة، ص٣١٢.

والأخلاقية .. بل هي الفضاء التواصلي الأصدق لتمثيل شكل الحداثة الاجتماعية.. وعليه جاء النص الروائي المحلي ليعمل ضمن وظيفة تمثيلية كاشفة لطبيعة الوقائع"(١)، بل لربما وضع لهذا الكم الروائي المتدفق تفسير يواكب اللقطة السياسية الآنية لتجليات١١سبتمبر٢٠١٠م بجعله خطاً موازياً لخطوط اجتماعية ضاغطة ومتنافرة، وغير عادلة في موضوعات قد تخص المرأة وقد تخص غيرها، فجاءت الرواية لتسهم في حل القضايا العالقة ولكن وفق شروط الجرأة والإدهاش والجاذبية.

النتيجة المرجوة من هذا التفاعل قدرته على إنتاج عملية تواصلية أطلق عليها فيركلاو Furlough: ممارسة الخطاب، وهي أن "لا تقتصر ممارسة الخطاب على إنتاج النصوص بل ترتبط أيضاً باستهلاكها أي باستقبال الجمهور وتفسيره للنصوص التي تكوّن الخطاب"(٢)، وبالتالي فعلينا أن ننظر لعملية كتلك بوصفها متغيراً في مسألة تعاطي المجتمع مع منتجه الأدبي وكأن الحالة الاجتماعية الثقافية العامة بمجرد أن تتغير تصبح مهيأة لأن تفرز قارئاً محلياً يمتلك القدرة على التفاعل مع الأشكال الخطابية الجديدة من كتاب مجتمعه، فتأتي مرحلة لاحقة هي في واقع الأمر نتيجة للأولى، وتتمثل في أن القراء الجدد اتسموا بالتعددية وبالتنوع في موقفهم من الخطاب ولا غرابة في مثل هذا التعدد إذا ما سلمنا بأنه لابد من أن نجني "ممارسة خطابية معقدة وإبداعية عندما تكون الممارسة الاجتماعية الثقافية مرنة ومتغيرة وغير مستقرة، وسوف نجني ممارسة خطابية تقليدية عندما تكون الممارسة الاجتماعية الثقافية مستقرة وثانية نسبياً"(٣)، وهو ما وجب علينا توقعه وافتراض حدوثه في التعاطي الشعبي والرسمي مع خطاب الرواية النسائية السعودية لنخلص من ذلك كله إلى نتيجة ترى بأن التعدد هو

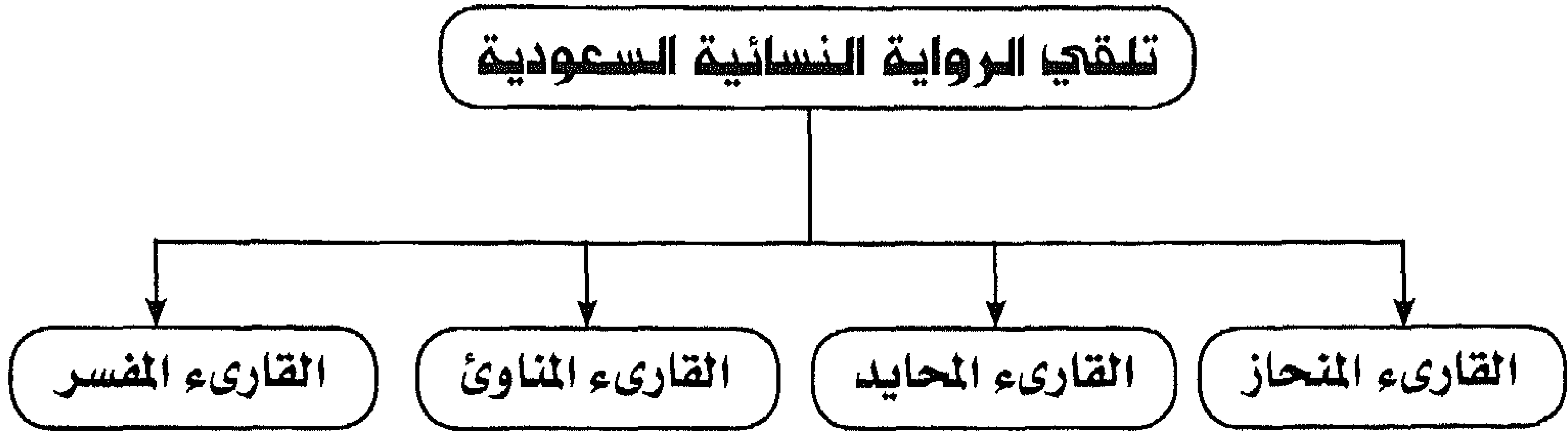
---

(١) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، من ص١٤حتى ١٦.

(٢) محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، بيروت- مركز دراسات الوحدة العربية، ط٤، ١٩٩٢م، من ص٨ حتى١٠.

(٣) محمد شومان، تحليل الخطاب الإعلامي، - القاهرة- الدار المصرية اللبنانية، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٠٤ .

سمة المواقف القرائية من خطاب الرواية السعودية النسائية الجديد التي صنفها الباحث في مواقف أربعة:



القراء الثلاثة الأوائل ينضوون تحت مظلة القارىء العادي أو غير المختص، بينما نعني بالرابع القارىء المفسر أو الناقد، الذي يتناول النص ليقدم قراءة تشخيصية هدفها: تحديد عيوب الخطاب وكشف تناقضاته، وإبراز ما أهمله أو سكت و تستر عليه، وهو موقف يتموضع فيه النقد والنقاد على العكس تماماً من الموقف الذي يتموضع فيه القارىء العادي، وإن اختلفت طرائق تلقيه لخطاب الرواية السعودية سواء بدافع الانحياز له، أو باتخاذ الموقف المحايد منه، أو مناوئته، فالمسألة على اختلاف وجوهها لاتعدو -في رأي الباحث- دعماً حقيقياً لرواج الخطاب وذيوعه.

وإن أردنا دليلاً على ما تذهب إليه هذه الفرضية فهو موقف القارىء المعادي من هذا الخطاب، كثلة القراء الذين ساقوا كاتبة **بنات الرياض رجاء الصانع** إلى أروقة المحاكم القضائية مقدمين التهمة تلو الأخرى ومطالبين السلطات القضائية بإنزال العقوبة عليها اعتراضاً منهم على ما جاء في خطاب روايتها، فهؤلاء وبرغم معاداتهم لها ومحاولاتهم الجادة لقمعها وإسقاطها تصنفهم الدراسة في خانة المروجين الحقيقيين لرواية **بنات الرياض** ولخطابها، وكنتيجة طبيعية للبعد الإعلامي الطاغي الذي اكتسبه هذا الخطاب بعد محاكمته، وكأن موقف المعادين لم يفعل سوى لفت الأنظار ودفع التقاطر القرائي الجمعي من أجل اللهاث للحصول

على نسخة من نماذج هذا الخطاب الروائي في المرحلة الراهنة، فالمعروف أن **بنات الرياض** بعد تلقيها على هذه الشاكلة جذبت وراءها مقطورة طويلة من الروايات النسائية الإشكالية إن ساغ لنا التعبير: **الآخرون، الأوبة، نساء المنكر، ملامح، القران المقدس، سعوديات، شباب الرياض، حب في السعودية، ثمن الشوكلاتة، عيون الثعالب.**

قذفت دور النشر بهذه الروايات الصاخبة بسرعة البرق في أحضان القارىء مفيدة من ظرف المقروئية المواتي، والذي بلغ مداه بأن تحولت الروايات السعودية التي تم منعها رسميا إلى روايات رائجة، وكأن عامل المنع ـ بوصفه وجهة للمصادرة والحجب والإقصاء ـ قد صار في المشهد الثقافي السعودي محرضاً لـ" البحث عن الرواية واقتنائها ورواجها ونفاذ طبعاتها، وتلك حركة معاكسة تغدو بأنها تنتج الإثبات مقابل النفي، والحضور في مقابل الإقصاء، والإشهار عوضاً عن الحجب .. هذا المنع الذي جعل الرواية السعودية ملعونة/شهية، ومنفية/أليفه، أصبح مطلباً لإنتاج القراءة والرواج"[(١)]، ومنح الخطاب الروائي الراهن ـ من معين ما واجهه من قراءات متخصصة وغير متخصصة ـ سمة الترسخ والثبات والاستمرارية بدعم من القارىء المحلي.

إذن كيف يتسنى لنا في ظل اتساع رقعة التداول للخطاب الروائي السعودي الراهن ـ لاسيما النسائي منه ـ الإبقاء على القارىء خارج نطاق الاعتبار والاهتمام؟ فالإحصائيات[(٢)] اشارت وتشير إلى أن المشهد الروائي السعودي الراهن لا يعيش

---

(١) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص٨٥ .

(٢) أكدّت بعض التقارير هذه الوضعية، ومنها تقرير نشرته صحيفة الوطن السعودية وصفت فيه إقبال القارىء على الرواية السعودية في معرض الكتاب المنعقد بمدينة الرياض في شهر صفر١٤٢٨هـ، وذكر في هذا التقرير الآتي:" .. كما شهد المعرض إقبالاً كبيراً على الرواية السعودية، حيث بيعت أكثر من عشرة الآف نسخة من الروايات السعودية ـ حسب إحصائية استطلاعية قامت بها صحيفة الوطن لبعض دور النشر المشاركة، ولوحظ الإقبال على الروايات النسائية الجديدة حيث نفدت روايات الآخرون لـ صبا الحرز، وملامح لـ زينب حفني، وغابت شمس الحب لـ أميرة المضحي.. "(انظر: صحيفة الوطن، عدد٢٣٥٣بتاريخ٢٠صفر ١٤٢٨هـ/ الموافق١٠مارس٢٠٠٧م).

طفـرة على مسـتـوى الإنتاج بل على مستـوى التلقي أيضاً، وهو أمـر حري بترسيخ شروط بقاء الخطاب إلى الدرجة التي جعلت البعض يبالغ حدّ جعله بمكانة الكتابة، أو إنتاج خطاب تلقٍ موازٍ على اعتبار من أن الثانية تعطي للخطاب مبرراته الوجودية فقـط ثم تنفصل عنــه، وتتنكر له بينما تقـوم عملية تلقيه بزيـادة رصيده بفرص الحيـاة المتكررة والمتجددة وتزيده رسوخـاً واستمرارية حين تعيد القراءة المتجددة له لحظة تخلقه وتبعث فيه حياة جديدة مع كل موقف يقفه القارىء حياله[1].

هـذا لا يعنـي التسليم بجودة تلك الأعمـال الروائية أو بتوفـر الميثاق التخييلي الـذي قال بـه جون سـورل John Searle وعنى به الوعي الجمعي لـدى القراء، وقد اجتهـد امبرتو ايكو كي يضع معياراً لهذا الوعي تمثل في نسبة المبيعات لا سيما بعد أن كتـب روايتـين قرأهما الملايـين في كل أرجاء العالم ووقـف بعدهما على ظاهرة بالغة الغرابة عبر عنها بقوله:

"إذا كان الأمر يتعلق فقط ببضعة آلاف نسخة. وهي نسبة تختلف من بلد إلى آخـر. فـإن الأمر يقتصر على جمهور يعـرف جيداً معنى الميثـاق التخييلي، أما إذا تجـاوز الرقم هذا العـدد وخاصة إذا كان أكثر من مليون نسخـة فإننا سنلج أرضاً مواتاً حيث لا يمكن الجزم أن القراء على علم بهذا الميثاق"[2]، وهو أمر حدث فعلياً لـ**بنـات الرياض** على سبيل المثـال في التجربة الروائية المحليـة، حيث ذاع صيتها وقرأهـا مـن يؤمن بالميثاق التخييلي ومن لا يؤمن به وهـو مثال واقعي يدفع بنا إلى تأكيد خاصية جماهيرية الخطاب الروائي النسائي الراهن.

يقـترب **حسـن حجـاب الحازمي** من هــذه النتيجة عـبر دراسـة أجراها على الروايـات السعودية المتأخرة فتوصل إلى نتيجـة مفادها أن كثيراً من كتاب الرواية

---

(١) انظر: الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مرجع سابق، ص٦٤ .

(٢) ٦ نزهات في غابة السرد، مرجع سابق، ص١٢٦ .

السعوديــة الراهنة" ركبوا هذه الموجة رغبة في الشهـرة وإثارة للضجيج الإعلامي، وهم لا يمتلكون بعد أدواتهم الفنية، ولم يتزودوا بخبرات حياتية كبيرة، ولا قراءات متعمقة فجاءت أعمالهم هشة من الناحية الفنية، لم تلبث زوبعة الغبار التي أثاروها بمضامينهم الصادمة للمجتمع أن انقشعت لتتسرب أعمالهم في زوايا النسيان"[1].

في مقابل هذا التفاعل اللافت من قبل القارئ المحلي نحسب أن أطرافاً أخرى أسهمت في إحداث هذه الوضعية الجماهيرية للرواية النسائية السعودية، يأتي الناشرون السعوديون والعرب على رأس هذه القائمة بتوجههم إلى الرواية المحلية وحماسهم الشديد للفوز بنشرها، بعد أن وجدوا في خطاب هذه الرواية طُعماً يحفز القارئ المتعطش لخطاب خارج عن نسقه المعتاد، بالتالي لا يجب أن نغفل أهدافهم المادية التي تعتمدها لعبة النشر والناشرين.

ثم لا ننسى أن للكاتب إسهامه الخاص في خلق هذه الوضعية الثقافية بإمعانه في إنتاج خطاب روائي متوجه بقصدية ملموسة صوب ذلك القارئ النهم الذي هيأته الوضعية الاجتماعية الجديدة لتقبل مالم يكن متقبلاً فيما مضى، فيروي نهمه بالتصريح بهذا التوجه في الروايات نفسها، وكأنه بات من استراتيجيات خطاب المرحلة حتى أعجبت اللعبة الكثيرين والكثيرات فحضروا جميعاً لمجرد النبش في خفايا الرغبات، والعلاقات الجنسية، وعرض أدق الخصوصيات، والاهتمام بالجسد على حساب أشياء أخرى.

يضع إبراهيم بادي قارئه في أعلى اعتباراته فيجعل من معيار الجرأة والتعرية والفضح معياراً للتسويق، فيقول في **حب في السعودية**:

"سيقولون: هذه سيرتك الذاتية، أحداث حصلت معك، إيهاب هو أنت وأنت هو إيهاب .. لست أعاني فوبيا المنافسة .. ستكون روايتي الأجرأ، ألن تحقق

---

(1) معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص٤٥.

حياة إيهاب مبيعات خيالية وقياسية؟ ألن تحقق إقبالاً هائلاً على قراءتها ومعرفة تفاصيلها المجنونة"[1].

ومؤلفة **بنات الرياض** مثله في تقصدها توريط قارئها معها منذ الصفحة الأولى وبعبارة صريحة ومباشرة كتلك:

"سيداتي آنساتي سادتي .. أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحلية وأصخب السهرات الشبابية"[2].

زد على هذا وذاك توجه الكاتبة للإعلان عن تحدي لغتها وقدرتها على النزال كقولها: "لا أحد يستطيع أن يقف في وجه لغتي أو يكبحها عندما تزمجر.."[3].

يمثل هذان النموذجان قطرة من سيل جارف تضمنه سياق الخطاب الروائي الراهن بإمعانه الشديد في توريط القارئ ولفت انتباهه أملاً في تسويق خطابه، وهي تندرج في منظومة الحيل السردية التي اتكأ عليها خطاب الرواية النسائية السعودية الراهن لأغراض فنية أو تسويقية أو تبريرية أو حجاجية وغير ذلك.

إذن الرواية الجماهيرية أو جماهيرية الرواية النسائية السعودية هي نتيجة بحد ذاتها لواقع ثقافي شكلته الظروف سابقة الذكر إلا أن هذه الجماهيرية تبلورت عن نتائج بعينها، حددتها دراسة **الرواية الجماهيرية** لـ **سعد المحارب** في:

١. توسيع القاعدة الجماهيرية لقراءة الكتاب في السعودية.
٢. اعانتها على تنشيط الصحافة الثقافية.
٣. مساهمتها - مع غيرها - في رفع سقف حرية الكلام في المجال العام محلياً.
٤. ٥. تذويب بعض الحساسية الاجتماعية حيال بعض الموضوعات.

---

(١) إبراهيم بادي، حب في السعودية، بيروت - دار الآداب، ط١، ٢٠٠٧م، ص٤٠.
(٢) بنات الرياض، ص٩.
(٣) عيون الثعالب، ص٢٣

٥. ٦ـ اتخاذها سجلاً بديلاً في توثيق بعض ملامح المرحلة الاجتماعية[١].

ونضيف على هذا: لفت نظر المجتمع بعمومه إلى قدرة الخطابات الأدبية على التأثير وتحريك الساكن، وإعادة صياغة الأسئلة المصيرية في المجتمع، لاسيما ذلك الدور الذي لم يمكن للخطاب الروائي أن يلعبه.

(١) صحيفة الوطن، "المحارب يناقش ظاهرة الرواية الجماهيرية في السعودية"، أبها، العدد ٣٧٢٦، السنة الحادية عشرة، الأحد ٦محرم١٤٣٢هـ/الموافق ١٢ديسمبر٢٠١٠.

المبحث الثاني

حيل الخطاب الروائي الراهن السردية

الحيلة الأولى -

حيلة الكتابة / الكتابة الروائية.

الحيلة الثانية -

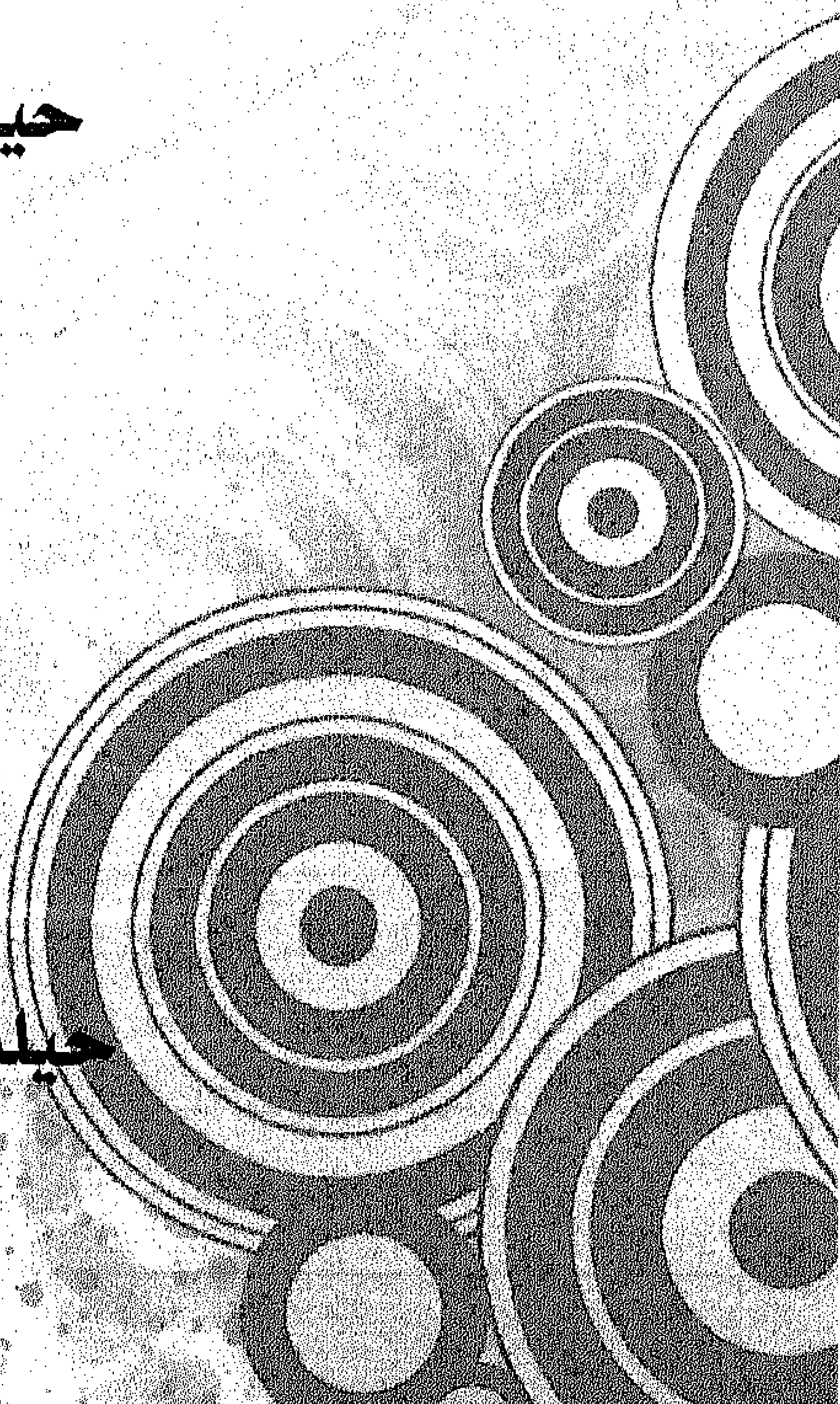
حيلة الجسد الأنثوي.

الحيلة الثالثة -

المحلية.

الحيلة الرابعة -

حيلة الأسماء المرجعية.



- الحيلة الأولى -

حيلة الكتابة/الكتابة الروائية

توقفنا في الباب الأول طويلاً عند مفهوم الحيل ودورها في تشكيل الخطاب وتبليغ مقاصده، ومن ضمن ما أشرنا إليه تلك العلاقة المطردة بين وعي الكاتب بالجنس الأدبي الذي يمارس الكتابة في مضماره وأهميته في صنع حيل الكتابة الروائية وابتكارها، والحيل في منظورنا قريبة مما يعرف بالاستعارة وإن كان حقلها اللغة، بيد أنه يمكننا تعميمها ليصبح "الفكر استعارة والحلم استعارة واللعب استعارة والصورة استعارة واللون استعارة والحركة استعارة .. إلخ"[1]، وجعل - الباحث - الحيل في مقام الاستعارة إنما مردها إلى الفاعلية التي خلعها عليها أرسطو طاليس Aristotle في كتابيه فن الشعر وفن الخطابة فهي عنده تضفي على الشعر تلذذاً ومتعة، وتأخذ الخطاب من عالم المألوف إلى غير المألوف، الأمر الذي يتسق تمام الاتساق مع منظور الدراسة للحيلة وفنها، كونها تسعى لدعم الخطابات بشيء من المتعة والإقناع والدهشة.

الموقف من الكتابة بوصفها "مؤسسة اجتماعية لها قوانينها وأعرافها"[2]، هو بمثابة التحول البارز الذي حققته المرحلة الراهنة على مستوى الخطاب، ولقد استشعرنا وعي كاتباته بخطورة الكتابة خروجاً على الملّة على حدّ تعبير **عيون الثعالب**[3]، كما أدركت أن الكتابة هي الخيار المعقول على حد رأي رواية **روحها**

---

(١) اللغة والخطاب، مرجع سابق، ص١٢٤ .

(٢) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠م،ص١٧٢ .

(٣) "فاطمة كانت تراني دوما خارجة عن الملّة مذ عرفت الكتابة" (عيون الثعالب، ص٢٩٨).

الموشومة به[١]، ولأنها حيلة، بل حيلتها الوحيدة تراها مريم **عيون الثعالب**[٢] الوسيلة الوحيدة القادرة على بلوغ الرجل ومنازلته.

فلا غرابة إذن أن تتمسك المرأة بفعل الكتابة الهاجس والحيلة في آن، وأن لا تظهر تراجعاً عن موقفها الصلب منها حتى وإن ظهر في طريقها مثل إبراهيم المتشدد، ومنصور المتسلط، ونُسخ الرجال المماثلة لهم، لتصبح الكتابة في ذاتها حيلة مبتكرة تفرضها الحاجة الماسة إليها، حتى صار غيابها عنها ليس غياباً مؤقتاً وتكتيكياً لا غياب استسلام وقطيعة، تقول هند:

"غبت عن الكتابة حتى رتبت سجني من جديد، رحت أفتش عن ركن آمن يسمح لي بالكتابة، وجدت الكمبيوتر، اشتريت بطاقة دخول للشبكة الإلكترونية، فتحت بريداً إلكترونياً أنقش كل ما أكتب في قلبه ثم أغلقه، لم يعد لي أثر، كل شيء يختفي بمجرد ما أخرج من الصفحة"[٣].

بمثل هذا الإصرار على ممارسة الكتابة تتجاوز المرأة سلطة الأخ والزوج والرقيب لتواجه سلطة المجتمع بأسره فتحيل مفهومها للكتابة إلى مسار جديد لم يعتد الخطاب الروائي السعودي وُلُوجه من باب الأنثى، وهو خطاب "لم يكن حراً بما يكفي، وكان تخلقه وانغلاقه نتاج تخلف المعرفي في بنيته الأولية ونتاج الثابت المعرفي الصارم الذي حدد حراك المقروء والمكتوب والموجود، ومن ثم إنتاج نص خطاب الذات الأنثوية المعقلنة"[٤]، إلا أنه ـ في الوقت نفسه ـ أعطى إشارة واضحة إلى أننا "أمام نقله نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها ـ كما فعل على مدى قرون متوالية ـ ولكن المرأة

---

(١) تقول: "نعم أذكر كتاباتك أيام الثانوية كانت رائعة، والآن تبدو الكتابة خياراً معقولاً" (أمل الفاران، روحها الموشومة به، ص٢٠٩.

(٢) تقول " .. لم يعرف أنه الهدف، والكتابة وسيلتي الوحيدة إليه" (عيون الثعالب، ص٤٧).

(٣) هند والعسكر، ص١٢٩ .

(٤) المرأة واللغة، مرجع سابق، ص٨ .

صارت تتكلم وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة القلم"[١].

وتبقى الرواية بفنها الجذاب بمثابة العامل المساعد على أن تصر المرأة على ممارسة هذا الفعل الإبداعي جنباً إلى جنب مع الرجل، ولهذا يمكننا أن نعتبر فن الرواية دافعاً محفزاً للمرأة، وبالتحديد في الآونة الأخيرة، فهو الجنس الأدبي ذو الفضاءات القابلة للبوح والتنفيس الناقل لقائمة مطالبها الحياتية تصريحاً و تلميحاً، وتلك مواصفات مميزة تزيد من حظوظ الرواية - عوالماً وعناصراً - كي تصبح حيلة في ذاتها، حيلة من حيل المرأة الكاتبة، حيلة قادرة على تمرير الخطابات المكبوتة لدى المرأة وغيرها، لاسيما فيما يخص الرواية المعاصرة التي "ليس بوسعها إلا أن تعارض بعض أشكال المخادعة المجربة والتقليدية بأشكال أخرى من المخادعة مستهلكة بدرجة أقل"[٢]، فكيف تكون الرواية حيلة في ذاتها؟

يتحقق لها ذلك بقدرتها على توفير ميزة أساسية تتفوق من خلاله الرواية على غيرها من الأجناس الأدبية ونعني "توفير أفق اختيار حر، ومرونة فائقة للبدائل والتغييرات"[٣]، ولكونها لعبة فنية تسمح عناصرها باختلاف أشكال التوظيف، ولهذا سوف سيواجهنا سؤال آخر: هل توفر لدى الكاتبة السعودية وعي بهذه المزايا؟.

حين نفتش في ثنايا روايات المرحلة الراهنة باحثين عن أثر لهذا الفهم المدرك لقيمة الرواية الحيلة، سنجد الكثير والكثير من الأمثلة الصريحة، والتي تشير إلى أن بعض روائيات المرحلة تعاملن مع فكرة كتابة الرواية كحيلة بوعي كبير، ولنبدأ - على سبيل المثال - بفهم **مي خالد العتيبي** للرواية وقيمتها حيث تقول ساردتها:

" كنت منذ مدة طويلة أحلم بكتابة رواية بارعة، ولها بعد إنساني اجتماعي،

---

(١) الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص١٢٨ .

(٢) مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص٢١١.

(٣) أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، عمان - دار الفارابي، ط١، ٢٠٠١م، ص٦٥.

دون فضائح أو نواح ولطم على الخدود، لحظة: حين أقول رواية بارعة فأنا أعني ذلك النوع من الروايات التي استعملت أسلوباً جديداً في السرد من جهة، ومن جهة أخرى تُقدمُ الأدبَ في جانبه الأخلاقي بعيداً عن الثرثرة أو طريقة الوعظ المباشر"[١].

واضح أنه لم يكن السر في جعل الرواية سفينتها لبلوغ الضفة الأخرى فحسب بل أدركت غرضاً إضافياً لها، يكمن في القدرة على مماحكة القارىء وجذبه وتوريطه، لتقرر ما الذي اكتشفته لحظة أرادت ركوب موجة الرواية:

" الملاحظ أن الناس لا يقرأون إلا الروايات، لذا فكرت أن ما أريد وضعه في كتاب من الأفضل أن ألبسه القالب الروائي لينجح، أو على الأقل ليصل سلساً سهلاً شائعاً إلى الناس"[٢]، أما مريم في رواية **عيون الثعالب** فينم موقفها عن موقف إدراكي متجاوز لقيمة الكتابة وتحديداً كتابة القصة على اعتبار أنها قاصة وتجذبها فنية السرد لإعلان التحدي ثقةً فيه وفي إمكاناته، هاهي تتخذ القص سلاحاً لنزالها مع علي، فتقول:

" كنت أكتب وأكتب فقط لأكبر ويراني نجمة، كان لابد أن أكون مضيئة وكبيرة، وأجيد اللعب بالكلمات، ليراني ويسمح لي أن أعلقه في سقف غرفتي حين يخذلني الممكن، ويجابهني النثريون"[٣].

نزعم أن فكرة (الرواية/الحيلة) رؤية تكتسب جدّتها في هذه الدراسة تحديداً من تقاطعها مع ما عُرف في الدرس النقدي بـ الميتاقص[٤]؛ أي قص القص، أو

---

(١) كتاب المتعبين، ص١١٧ .

(٢) كتاب المتعبين، ص١٠٧ .

(٣) عيون الثعالب، ص٢٦.

(٤) حظي هذا المصطلح باجتهادات كثيرة في سياق التعريف بفحواه ومن هذه التعريفات على سبيل التمثيل لا الحصر نورد ما يلي:

(أ)- تعريف ويليام غاز Williams Gas الذي تشير معظم الدراسات إلى ريادته في سك هذا المصطلح في مقالة

بحسب تعريف انغركريستنسن Inger Christensen تلك التقنية التي تسهم في طرح "أسئلة جوهرية تهم أي روائي، كفهمالسارد دوره ودور الفن والقارىء"[1]. وهو ما يبرر إدراج النقد لهذا الصنف من التقنيات تحت قائمة تقنيات التجريب، ووصفها تحت مسمى الرواية الواصفة، التي توجه إليها الروائيون من باب التجريب تجاوزاً للأنماط الروائية الجاهزة وخرقاً لمواصفاتها، والرواية الواصفة" هي نزوع النص الروائي إلى لفت الانتباه إلى ذاته والإحالة على نفسه بوصفه مغامرة كتابة أكثر مما هو كتابة مغامرة"[2]، وبالنظر إلى الأثر الجلي لمثل هذا المنحى على الخطاب لم نبقه في مجال التجريب فحسب، بل فسرناه بأنه شكل من أشكال الحيل المسهم في تمرير خطاب ما، وفي أقل تقديراتنا له خطاب خارق للحدود بين التمثيل الروائي والواقع المرجعي، وما لهذا الخرق من تداعيات دلالية عديدة.

الميتاقص يتلخص في تناول الروائيين لقضايا الإبداع الروائي في ثنايا نتاجهم الإبداعي بخلقهم" قصّاً يُحلل - بانعكاسية - العمليات الإبداعية الخاصة بهم"[3]، والنتيجة المستقاة من فعلهم هذا أن يصبح الروائي أو الروائية على وعيبذواتهم

له بعنوان" الفلسفة وشكل القص"، وقد نشرت في كتابه القص وصور الحياة عام١٩٧٠م، وفيه عرّف الميتاقص بأنه" القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه كونه صنعة، ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع".(ب) - تعريف باتريشيا Patricia،وفيه تقول" مصطلح أسبغ على الكتابة القصصية الواعية ذاتها، التي تجذب الانتباه تنظيمياً نحو وضعيتها كونها صنعة كي تطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع".(ج) - تعريف روبرت شولز وملخصه أن" الميتاقص هو كل توجهات النقد في العملية القصيّة ذاتها..".(د) - تعريف ديفيد لوج:" الميتاقص هو قص القص .. أي الروايات والقصص التي توجه الانتباه نحو وضعيتها القصية وإجراءاتها التعبيرية".(هـ) - من المترادفات التي سكها الدارسون للميتاقص مصطلح السرد النارسيسي ووضعته الباحثة ليندا هتشيون وعرفته" بالقص الذي يحوي في ذاته تعليقاً على هويته السردية أو هويته اللسانية أو على الهويتين معا"(العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، الصفحات٣٥/٣٦/٣٧/٣٨).

(١) المرجع السابق، ص٣٦ .

(٢) عبد المجيد البحري، مرايا القص- بحث في السرد النرجسي، صفاقس- قرطاج للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م، ص١١ .

(٣) المرجع السابق، ص٣٧.

القاصة، فلا يقدمون للقارىء "قصّاً فحسب بل رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميتاقاص بالمسائل النظرية التي ينبني وفقها القص"(١).

يرى البعض بأن المرأة أشد عوزاً إلى التلميح وفنون التمرير بالنظر إلى معيار التسامح في نظرية التلقي، فبوصف هذه النظرية محفلاً سوسيوثقافي، فالمتلقي بصورة عامة متسامح مع ما يكتبه الرجل ومرتاب، بل هو شديد الارتياب مع ما تكتبه المرأة، وبحثنا عن تفسير مقابل سنجد من الناحية السيكيولوجية أن" الرجل ادعائي أكثر من اللزوم، بينما المرأة لأسباب معلومة ومجهولة متكتمة حول ما يرتبط بأنوثتها وكبريائها مهما بلغت درجة بوحها"(٢).

تلك الشؤون إذا ما اجتمعت كفيلة بدفع المرأة لتوخي السلامة وإن تمردت وعبثت وتحررت، فهي لا محالة باحثة عن صيغ للمناورة تدبر بها إكراهات وضعها ووضع كتابتها، وتشكل - إجمالاً - بصمة خاصة تقيمها على ما تمتلكه من طاقات وإمكانات، كأسرار وطاقات جسدها، وكوضعيتها الاجتماعية الخاصة، أو ابتكار وسائل تغييره، لتصبح حيلها السردية ذات الطابع الأنثوي أفقاً جديداً لمشروع يحقق الأنوثة كقيمة إبداعية توازي وتماثل أو تنافس الفحولة.

ونضيف بأن فنون التمرير والحيل السردية التي لجأت إليها الكاتبة السعودية تحديداً - وتبعاً لوضعيتها الاجتماعية الخاصة - على جانب كبير من الارتباط بطبيعتها الأنثوية وإن تنوعت وتعددت أشكالها ومساحات استثمارها، لكنها برغم التنوع تتبع الآلية ذاتها بحيث "تتلون الحيلة فتتخذ أشكالاً مختلفة، وتقضي بأن نَدسّ المعلومة الجديدة مواربة بواسطة المحتويات المقررة متظاهرين بأننا نخبر المُحاور أمراً مغايراً، متحرزين هكذا خلف متراس الفضيلة"(٣).

---

(١) مرايا القص، مرجع سابق، ص٣٥.

(٢) مرايا القص، مرجع سابق،ص٦٥ .

(٣) المضمر، مرجع سابق، ص٥١٠.

ما يلفت النظر حقاً في إفادة الكاتبة السعودية هو ما توصلت إليه الدّراسة في معرض تصنيفها لتوجهات الخطاب الراهن والتي خصصنا لاستعراضها الفصل الثاني من هذا الباب فكان أن وقفنا على توجه خطابي يقوم على جعل الرواية برمتها حيلة بأخذها إلى مساحة محايدة، أو مسالمة، بعيدة عن الصدام مع المجتمع، ولكنها في الوقت نفسه تخفي في ثنايا خطابها أيديولوجياتها الخاصة، واحتجاجها الضمني، مع الاحتفاظ بحقها في خلق توجهها القائم على فن الحيلة عبر إخفاء هوية أو المكان أو أسطره الأحداث أو إلغاز اللغة .. وهكذا، وهو بحق ما يتبناه الباحث هنا في توظيف فن الرواية من قبل الكاتبات كـ حيلة فنية تستمد من قوة جاذبيتها شرعية التوظيف، وهو ما سنتوجه للتدليل عليه بأكثر من نموذج من منتج هذه المرحلة.

لننطلق من مفهوم الرواية وتعريف خطاب المرحلة لها، " فالإبداع الروائي لا يتفتق عن خلق شخصيات روائية متخيلة بل هو لا يتكيء على سرد قصة الإنسان الحقيقية الماثلة في شقاء البشرية بأسرها، إنه ترانيم عظيمة عن الإنسان ومغزى حياته عن نزولنا من الجنة، وعن إمكانية الصعود إليها مجرداً، عن جذوة الخير وعن فتيلة الشر في قلوبنا، عن الحرية تلك التي فطرنا عليها الله، وعن العبودية تلك التي أرادها لنا أبناء جلدتنا"(١).

لم تكتفِ **مي خالد العتيبي** لوضع التنظير السابق لفن الرواية بل سعت لتجسيد هذا الفهم عملياً كاستعارة فكرة الراوي العليم واتخاذه قناعاً لها تحت مسمى الروح العارفة من أجل استثمار ما تتيحه هذه التقنية من مساحة تعبير مفتوحة، حتى أنها سعت من خلالها لإعادة فلسفة الأشياء من وجهة نظر الكاتب الخاصة، فاعتمد فكرة الروح العارفة كسمة مشتركة في سردياتها، بغية أن توفر لخطابها روح الحكيم والمتبصر الذي يرى أبعد من الآخرين، ويحدس بالمستقبل

(١) كتاب المتعبين، ص١٠٨ .

كما تراه الناقدة **فاطمة الوهيبي**، وتزيد على ذلك بعدّها توظيف هذه الروح أمراً نابعاً من إيمان الكاتبة العميق بدوره في السرد الذي يجيء لتأكيد معرفتين: معرفة روحية شبه صوفية ومعرفة جمالية.

أما التوظيف الحيلي لهذه الروح فيتجلى في تنصيبها "قائدة توجه دون زعيق أو مباشرة للمطالبة بالحرية والانعتاق والتحقق، وتمثل رمزياً روحاً حامية للأمل والمستقبل وقيم الجمال والحق والخير"(١).

وجدنا الروح العارفة تضطلع بمهمة التعبير عن كل متعب على وجه الأرض، وفلسفة المسلمات كالموت والإيمان بالله، ومفهوم الحرية وخلافه، بل إنها لا تتوانى في وضع المسببات لقضايا معاصرة كالازدحام الشديد الذي تشهده وتعيشه مدينة الرياض حالياً، فمرده في فلسفتها إلى خطأ هندسي ارتكبه اليوناني **دسيكياس** الذي خططها على صورة لعبة شطرنج وقسّمها إلى مربعات متناظرة، وهي -بالحيلة أيضاً- تفتح ملف السود بوصفهم أناساً متعبين نتيجة النظرة الدونية للونهم .. وهكذا دواليك.

كل هذا يبرره وجود الراوي العليم الذي تخيرته الكاتبة وتوجته سارداً للرواية، وهي رخصة أتاحتها الرواية لمريديها كونها تتيح للكاتب حرية تامة في اختيار زاوية رؤيته ووجهة نظره، وهذه الرواية تنتظمها زاوية رؤيةوهي إن أدركت خارجية من مميزاتها أن يكون فيها الراوي عليماً بكل شيء.

المبئر في فن الرواية صور من صور قدرتها على شحذ موضوعات الحياة بأسرها، فهي تمنحه حرية القول والحركة، ومن أنواعه الراوي العليم أو "الروح

---

(١) فاطمة الوهيبي، الروح العارفة بين لغة الجسد وجسد اللغة - مقاربة لهوية النص في القصص القصيرة لـمي العتيبي، ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية من ٥ حتى٧/١١/ ١٤٢٩هـ، القصيم - نادي القصيم الأدبي، ص١.

العارفة حكيمة وبصيرة كما وصفوها لي"[١]، وبالتالي فهو قوة ضاربة في المعرفة والحكمة والإحاطة بالأشياء، فلما لا تكون الشخوص لعبة الكاتبة لتبني عوالمهم المتخيلة وتبتكرهم كيفما تشاء! بل تقرر مصيرهم في البقاء أو الفناء:

" يمر أشخاص أحياناً كثيرة بحياة الأديب ويتركون بصمة قوية عنده وتلتصق وجوههم بجدار ذاكرته فيسكب أرواحهم على الورق حتى تكف أشباحهم عن الظهور ليلاً في مخدعه وإقلاق نومه، يقولون إن الكتابة عملية قتل يومية يتخلص منها الأديب من كل الشخصيات التي يريد بيعها في مزاد علني"[٢]، وهذا مثال يعني أن استحضار الشخوص وتشكيل ايديولوجياتهم ومصائرهم ملك بيد الكاتب، الذي "يشخص متكلماً هو منتج للاستيتيقا، يكشف عن عقيدته موضوعةً على المحك داخل الرواية"[٣].

وإمعانا من مي خالد العتيبي في تخليق الحيل السردية عبر فن الرواية وجدناها تفيد من الميتاقص بوضع مسمى خاصاً لروايتها يتسق ورؤية خطابها المتهكم الساخر الماحك، تسمي الرواية عبر تقنية الميتاقص: المَخْرَج، أي أن كل ما أوردته ساردتها - الروح العارفة - من شطحات فكرية أو من مصادمات عنيفة أو نقد جارح أو حتى تهكم على الرموز وغير ذلك تخرجه عبر فكرة أنها مجرد رواية فحسب، نقرأ: "لا يحق لك السؤال بما أني أجبت عن ذلك في مقدمة القصة تحت عنوان مخرج"[٤]، ويتمثل هذا المَخْرَج في أن موت شخوصها "لم يكن خياراً حكائياً لكاتب مبتدىء مثلي لكنها الصدفة المجردة هي التي أنشأت هذه الحكاية"[٥].

بعد هذا كله فالرواية لم تزل قادرة على المراوغة حتى على مستوى الأجناس

---

(١) كتاب المتعبين، ص١١٣ .

(٢) الكتابة النسائية - محكي الأنا..محكي الحياة، مرجع سابق، ص٣٧.

(٣) المرجع السابق، ص٣٧ .

(٤) كتاب المتعبين، ص١١٣ .

(٥) كتاب المتعبين، ص٥.

الأدبيــة وهو ما يحيلها إلى ذلك الكائن غـير المكتمل نظير قابليته الكبيرة للإتحاد مـع كل أجناس الأدب وفنونه، وقـد تمثلت **العتيبي** كاتبة رواية **كتـاب المتعبين** هذه القضيــة خـير تمثل حـين راوغت القــارىء بإيهامه بحقيقــة ما كتبته لــه في كتاب المتعبـين، هل هو حقــاً رواية؟ أم هو شكل آخر أوجدتــه للتملص من قبضة الجنس الأدبـي وحـدوده؟ فتعبر قائلة: " أفلا يحق لي قبـل أن أختتم الحديث بأن أعرض أناي للمساءلة؟

- على سبيل المثال لا الحصر، ما المبرر لانحيازي الواضح للمشاهد البائسة؟

- هـذه المشاهـد ليست من عنديات نفسي الأمّارة بالبؤس! إنها جوانب النفس المظلمــة، ثـم إنهم هم الذيـن كانوا يلعبون (بلـوت) وليس أنا، فأنــا بالكاد أعرف قوانـين لعبة (السوليتير) المبرمجة على ذاكرة جهــازي! كما أنه لا يحق لَكَ السؤال بما أني أجبت عن ذلك في مقدمة القصة تحت عنوان: مَخْرَج.

- هل أزعم أن ما كتبته الآن ينتظم تحت جنس الرواية؟"(1).

وتضيـف بثقــة عالية: "ولماذا لا أزعـم لربما يفتقد أسلوبـي لتقنيات حديثة في الســرد الروائي مثل: (فلاش باك، ديالوج، مونولـوج..) لكن كل ما أستطيع زعمه هنــا هــو أن الحياة في السماء أقل تعقيداً مما تظــن"(2)، ومثل هذا الخطاب يجعل مــن الروايــة مدخلاً لرفض كل سائــد وثابت، ويفيد من كل فرصــة سانحة لإعادة السـؤال وخلـق القلق من حوله، كمرونة الفن الروائي التــي أوحت وأعطت **العتيبي** هــذا الحـق بالزعم أن ما تكتبه روايــة أو خلاف ذلك، كما منحتهــا فرصة لإعادة أسئلــة أكثر تماساً مع الواقــع ومسلماته، وهي إن جعلـت المماحكة قناة لطرح هذه الأسئلة الحيوية فلا مناص من أنها تدرك خطورة ما تعيد طرحه عبر هذه الحيل.

نمــوذج آخر بوسعنا مقاربة الكتابة الحيلة فيــه هو نموذج **عيون الثعالب** التي

---

(1) كتاب المتعبين، ص١١٣.

(2) كتاب المتعبين، ص١١٣ .

تقــدم مــريم ككاتبة قصصية، اكتشفت قــدرة الكتابة على خلق حالــة تمرد أنثوية خارقة للعادة، حيث تبدأ هذه الرحلة بوضع استفهامين تقريريين:

"مــا اللغــة إن لم تكن فخاخــا! وما الكتابة إن لم تكــن تفاحة محرمة!"(١)، وتواصل مريم الرحلة عبر سلاح الكتابة لتقارع به الرجل المثقف والساحة الثقافية والمجتمــع بأسره، فتقول: "كتبت وكتبت حتى أنــزع ذلك العود، ذلك الألم، مذ ذاك نَمَت أحرفي في الورق، تركتها تنمو واخترت قمة توازي قمته، كتبت له وعنه، وفي كل نص أكتبه كنت أشعر بذلك العود ينزف دهشة، تعجب كل الذين يقرؤونني ويقولون (إنها تكبر بشكل سريع هذه الفتاة)"(٢).

نلحــظ كيف تتمرســ الأنثى في مشوار وعيها بالكتابــة، وكيف تكبر وتكبر حتى أنهــا لا تتردد في إعلان تمردهــا على الكتابة التقليدية وتحطيــم صنمها كما تفعل مريم في توثيق منشور علي التحريضي الذي قال فيه: "أيها الأدباء كونوا غامضين، اللعنــة على الوضــوح وعلى الثلج الأبيض، يجــب أن نكتب أنفسنــا دون أن نضع في أذهاننا قارئاً لا يفرق بين الحقيقة والمجاز"(٣).

وتتجسد الكتابة الحيلة بشكل ناصع وجلي في هذه الرواية في شخصية الكاتبة ندى التــي وإن انحرفت بسلاح الكتابة إلى مستوى لا أخلاقــي، حين استثمرتها لتقايض بها الرجــال المثقفــين بأنوثتها(٤)، نقول بأنه رغم هذا الموقف المخــزي من مثقفة كندى، ما تــزال الكتابة فعلاً ذات قيمة وحضور وتأثــير، فبالكتابة تقدّم الأنثى نصاً مغوياً مثيراً، الكتابة هي الفخ كما تسميها الرواية وإن شئت فهي - في مفهومها - هوية الأنثى(٥).

---

(١) عيون الثعالب، ص٢٢ .

(٢) عيون الثعالب، ص٢٦.

(٣) عيون الثعالب، ص١٣٨ .

(٤) تقــول ندى لمريم" المشكلــة أن كل المثقفين نصوص رديئة، نصوص مستهلكة ومليئــة بالثقوب، نصوص مستذئبة، .. لذلك كنت أقايضهم بكتابتي، تريد الأنثى في داخلي غازل نصي بكتابة تصعد به.. "(عيون الثعالب، ص١٧٢).

(٥) تقــول مريم لــ ندى" أفهمك نــدى، اهتمي بنصــك، نصك هــو هويتك وليســ سعيد "(عيــون الثعالب، ص١٧٢).

قس على هذا المنوال خطاب كم كبير من النماذج الروائية وضعت الكتابة حيلة فنية يمكن للمرأة الإفادة من إمكاناتها الهائلة: فهناك رواية **الآخرون** و**الوارفة**و**بنات الرياض** و**هند والعسكر**، فجميعها جاء مؤكداً لهذا التوجه، وهي روايات انتهت إلى نتائج جيدة في توظيف الكتابة كحيلة إلا أننا نعثر لهذه الصورة الواعية بدور الكتابة صورة نقيضة في المرحلة نفسها، صورة اتسقت مع التوظيف الواعي للكتابة في فهمها لدور الكتابة الروائية وخطورتها، بيد أنها ناقضتها فيما هو أهم، ونعني بالأهم النتائج التي انتهت إليها عند اتخاذها الكتابة الروائية ناقلاً لخطابها كأنثى، حيث شطحت في توظيفها إلى وعي رديء وفهم حضيض ومقول سطحي مندفع، فضلاً عن لغة ركيك ومجرد رؤى لا ترتقي لمستوى الفلسفة العميقة، وقد نمثل لهذه الروايات بـ **نساء المنكر** و**الأوبة** و**القران المقدس** و**سعوديات**، فعلى الرغم من موقفنا هذا نصر على أن نبقي المجموعتين في حكم نقدي واحد من حيث انتماؤها إلى دائرة الحيلة في موقف المرأة من الكتابة.

ـ الحيلة الثانية ـ
حيلة الجسد الأنثوي

بداية، بوسعنا التأكيد على حضور الجسد الأنثوي في هذه المرحلة كخيار استراتيجي اتفق الخطاب الروائي الراهن على الالتفاف من حوله في معظم نماذجه، وهي صورة تتكامل ومنظور الدراسة بدفعها لتأكيد فكرة الجسد الأنثوي بوصفه حيلة تحمل خطابها الخاص، ركبت غمارها نتيجة عدّة دوافع، نحسبها لفتت المرأة إلى إمكانات جسدها الأنثوي: وعلى رأسها موقف الذكور من هذا الجسد! وهذا بحد ذاته لأحد الدوافع الرئيسية، نظير نزوع الرجال إلى اختزالها فيه، "وطمس شخصيتها وإقصائها، لذلك فهي لم تتوان عن تغذية عوامل خفية لمقاومة ذلك الإقصاء، ومن ذلك: السلوك الجسدي الاستعراضي الذي يهدف إلى لفت الأنظار كمعادل لغياب التوازن الذي يشعر به"(١).

إن إصرار المرأة على اللعب مع الذكور بطاقات جسدها المثيرة عائدة فيما يزعم أحد الباحثين إلى ترسخ "ثقافة تراتبية توقر القيم البطريركية وتقدسها فليس أمام المرأة إلا الانخراط في دور يؤدي إلى لفت الأنظار إليها، وخير إشارة تلوّح بها جسدها، فسيكيولوجية المقهور تتوزع إلى انتزاع إعجاب الآخر .. وإنتاج صورة إغرائية للذات بهدف النظر ونيل الإعجاب"(٢)، وهو ما يعلل سخاء السرد الأنثوي في الإكثار من أوصاف الجسد وجمالياته.

بهذا فإن هذه الحيلة لم تكتسب شرعية وجودها في هذا الخطاب اعتباطاً، بل بما لها من مؤشرات ودلائل وبراهين ومحفزات وضعها الخطاب في طريقنا، والتي نجد في استعراضها غاية ما نسعى لتأكيده، ولنوجزها في مسوغات سبعة:

---

(١) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص١٨٩ .

(٢) المرجع السابق، ص١٨٩.

المسوغ الأول ـ الجسد الأنثوي المراوغ:

في لحظة تاريخية مفصلية متحولة تكشّف لأنثى هذا الخطاب أن ثمة جسد بمعيتها يحمل في ظاهره البراءة والجمال مخبوءة بين ثناياه قدرة خارقة للمراوغة، وقد هيأت له هذه الوضعية ثغرة وسمته بها ثقافة المجتمع السائدة التي قرنت جسد المرأة بقائمة طويلة من المغريات فجسدها مكمن اللذة والفتنة والجمال والعذوبة والرقة، حتى عرف جسدها ثقافياً "بوصفهمَعْرَضاً بلاغيا تُمَارس فيه الثقافة مهاراتها الإبداعية اللغوية"[1]، ولا غرابة أن تستحث أنثى هذا الخطاب الآخرين للكتابة على هذا الجسد المهيأ للكتابة أصلاً، جسد هو بمثابة الصفحة البيضاء تكتب الثقافة عليه وتحفر وتنقش ما تشاء، على الرغم من تحجيم الأعراف والتقاليد والتشريعات له، تُفرضُ عليه الوصاية، وتسلبه حق تقرير مصيره حتى صار قناة و"حاملاً وناقلاً ومبلغاً لكل هذه التمثيلات البلاغية"[2]، ونحسب أن قبول الجسد الأنثوي لكل هذه الممارسات مسوغ رئيس في إمكانية استثماره كحيلة في السرد، تقول صبا واثقة من قدرة جسدها على تلقي الكتابة، أي كتابة:

"ارسمي على جسدي، فوق جلدي مباشرة، لا مسافات ولا عوازل، ارسمي بألوانك كلها، بأصابعك كلها، ارسمي على جسدي وكأني آخر لوحاتك على الإطلاق"[3].

المسوغ الثاني ـ امتلاكه اللغة الخاصة به:

لامتلاكه قابلية تلقي الكتابة هو أيضاً يمتلك قدرة على التعبير حتى أصبحت له لغته الخاصة، لغة هيأت لهذا الجسد الأنثوي امكانية "التفاهم والتناغم والانسجام ومد جسور العناق الحسي والتماس الجسدي"[4]، وإنّ من

---

(١) عبدالله الغذامي، ثقافة الوهم، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠م، ص ٧٠.

(٢) المرجع السابق، ص٧٢.

(٣) الآخرون،ص٢١٢ .

(٤) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص١٧٧.

أهـم سمات هذه اللغة قدرتها على التحـرر من القيد لحظة الانطلاق، فهي شبيهة بلغة الأحلام والأساطير الموصوفة بالتحرر من الاشتراطات والقوانين.

وكما خلقت لغة الأساطير قاموس رموزها خلقت لغة الجسد الأنثوي قاموسها الخاص، المتشكل مـن مجموعـة الإيمـاءات والإيحـاءات والحـركات والسكنات والتموجات التـي يقوم الجسد بأدائها فيفهمها النـاس جميعهم، وكأنها لغة تواطأ البشر على فهمها دون وسيط مما يضفي عليها شمولية في الدلالات وقوة في التعبير.

توظـف المرأة هـذه الرموز وتلعب علـى أوتارها كثيراً بشتـى أساليب التمويه، فتعطـي عناية خاصة لفتحـات جسدها: عينهـا فمها، لحظتها تتولـد لدى الرجل حساسية خاصة نحو هذه الرموز فتهاجمه من حيث لا يمكنه المقاومة، مركزة على أشـد الأماكن إثارة في جغرافيتهـا الجسدية وكأنها بهـذا الصنيع تعكس المعادلة وتغـير استراتيجية اللعب، فبدلا من أن يصير جسدها تابعاً للرجل ومنقاداً وراءه. يصبح الرجل بفعل حبائل إغراءاتها تابعاً لهذا الجسد.

المسوغ الثالث. التضخم النرجسي لديها:

التضخـم النرجسي[1] لـدى المرأة ونعني به تمركز الـذات الأنثوية حول ذاتها فحسـب، وهو تضخم نابع عن القيمة الممثلنـة[2] التي يسبغها الرجل والمجتمع على جسـد المرأة لتكتشف بأنهـا . خصوصاً . مرغوب فيها، مما يشعرها بالرضا الذاتي في مقابل وضعية القهر والحرمان والاستلاب التي تعيشها واقعاً، عوضاً عن القيمة المتجسـدة في تعويضها بالجرأة على حرمان الرجل جنسيـاً، لثقتها بامتلاك شيئاً

---

(١) النرجسيـة نفسيـاً تعني تَرَكـز كل نزوة الحب في الذات بشـكل يمنعها عن رؤية مـا عداها، يسجنها في حدودهـا في حالـة من الفتنة والإعجاب ويؤدي إلى موتها بالتـالي، نظراً لحرمانها العلاقة والتفاعل مع الغير باعتبارهما أساس كل وجود وكل تحقيق ذات" (انظر: التخلف الاجتماعي، مرجع سابق، ص٢٤٣).

(٢) المثلنـة هـي: رفع إنسان أو موضوع إلى مرتبة المثل الأعلى وتنزيهه مـن الشوائب والنقائص في حالة من تضخيـم قيمته وأهميته وجاذبيته بالنسبة للشخص الذي وضعه في هذا المقام" (انظر: المرجع السابق، ص٢٥٠).

ثميناً، بوسعها منعه عن الرجل، وبوسعها جذبه إليها من خلال الأمل الذي تثيره في نفسه"[1]، وهي حيلة قمينة بإرضائها نفساً وجسداً على اعتبار أن تحقق الإعجاب بها وبمفاتنها يزيد من رصيد ثقتها بنفسها وهو ما تقر به إحداهن قائلة: "نحن الفتيات .. تسعدنا نظرات الإعجاب وتزيد من رصيد الثقة بالنفس، نتلقفها بكل شغف كحلاوة الأطفال في يوم العيد"[2].

كلما تحققت تلك النتائج المُرضية للمرأة تصاعد وعيها بـ مدى تأثير السحر الأنثوي على الجنس الآخر، بل وجدناها على علم" أن في نشوة الانتصاب تفشل كل محاولاتالرجال حتى في عقد هدنة لتأجيل الهزيمة، فالنساء عادة في هذه المواقف لا يقبلن المساومات ولا بالصلح، لأن تلك اللحظات هي الفريدة التي تشعرهن بذاتهن وقد استهن في الزمانات القديمة وبسلطتهن على الرجال حتى الفحول منهم..، وأن الرجال حتماً في دقائق إن لم يكن لحظات يسلمون مجمل أملاكهم وجوارحهم للنساء برضا وطواعية، وحينها تحقق النساء الفوز والانتصار عليهم مثل كل مرة"[3].

هذه المفاهيم التي ثقفتها المرأة وأدركت مدى تأثيرها بلورت فكرة اللعبة بالجسد، لعبة الإغراء الأنثوية التي اعتبرها سعيد بنكراد شرطاً من شروط الجسد الأنثوي فـ"الإغراء لا يكون إلا أنثوياً، وهكذا ففي مقابل كلية الجسد الرجولي

يركز السرد على جزئية الجسد النسائي: إن المرأة نهد وساق وعينان فيهما شبق وحنان ونتوءات صدر وخصر، تبرز رشاقة الجسد، في حين لا شيء يغري في الرجل سوى فحولته"[4]، وهي موزانة بين الطرفين، تنتصر فيها المرأة بما تمتلكه من جمال جسدي يكسبها"مشروعية لتأسيس هوية الأنثى التي تجد شكلها النهائي

---

(١) المرجع السابق، ص٢٢٤.

(٢) ثمن الشوكلاتة، ص٨.

(٣) طيف الحلاج، القران المقدس، القاهرة ـ دار ليلى، ط١، ٢٠٠٥م، ص٨١،٨٢.

(٤) سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، الرباط ـ دار الأمان، ط١، ١٩٩٦م، ص١٣٦.

في الإغـراء، لأن المرأة التي لا تستطيع أن تغري، تعيش وجودها خارج ذاتها وبشكل عدمي"[1]، ولاتتمكن من النيل من بلوغ نشوة الانتصار على الرجل.

الواقـع أن فكـرة كـ التضخـم النرجسي الطافح لـدى المرأة أعـاد إليها ثقتها بحيـل جسدها حين تتقـدم إلى خصومها كمـا في الأمثلة السابقـة، وكما في المثال الـذي تقدمـه مريم حين قررت منازلـة علي في رواية **عيـون الثعالـب**[2]، أنها على أتم الثقـة بمـا لديها من سـلاح لا يملك الرجل حيالـه سوى رفع رايـة الاستسلام وإعلان الهزيمة بيد أن هذه المعركة قابلة لأن تبدأ من جديد، فقد أدركت الأنثى من هـذه التجربة أن هزيمة الرجل هزيمة مؤقتة، فالرجل. قادر على العودة إلى سابق جبروتـه وتسلطه بعد أن يطلب الهدنة لأخذ مـا يريد من متعة هذا الجسد، ونظراً لترسـخ هذه القناعـة في الوعي الجمعي الأنثوي تتجه الأنثى عبر السرد إلى تدعيم حيلـة الجسـد بأقنعة مساندة هي في ظننا إخفاء لخوفهـا من الفشل وهذا الخوف والتوجس هو مسوغها الرابع لاستخدام جسدها حيلة.

المسوغ الرابع ـ القدرة على ارتداء الأقنعة:

وهـي فكـرة تتبناها الدراسة مـن منطلق ما يسمـى في علم الإنسان بـ **أنثروبولوجيا الجسد**، أي أن الجسد لا يكتفي بالحال الذي خلقه الله عليه، بل يتجاوزها عبر تطوير نطاق آليـات عمليات التجميل التي هي في ظن المرأة من الأساليب الديناميكية، به يتحول جسدها البشـري الطبيعي إلى ظاهرة ثقافية، عبر طرق عديدة تنفذ بها هذه العملية فتشتمل على تغـيرات مؤقتة من مثـل ارتداءالزي والتزين وتصفيف الشعر وتلويـن الجسد.. إلخ[3]، وهي أمثلة لا حصر لها ولا عد في روايات المرحلة الراهنـة تحديداً.

---

(١) النسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص١٦٠.

(٢) تقول "ابتدعـت للمـرأة قناعاً رمادياً غطيـت به ملامح وجهها وبقي جسدها ضاجـاً بالحياة والشعر" (عيون الثعالب، ص٧٥).

(٣) شارلوت سيمور ـ سميث، موسوعة علم الإنسان ـ المفاهيم والمصطلحات الأنثربولوجية، ترجمة مجموعة مـن أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، القاهـرة ـ المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٨م، ص١٣٥ .

نعم، فكثيراً ما يرتدي جسد هذا الخطاب أقنعة اجتماعية بغرض الإمعان في التجميل، فيعتني الأفراد بأجسادهم من أجل أن يعطوا انطباعاً معيناً للآخرينبالتركيز على الخصائص الجسدية اللعوبة المتغيرة وغير المحدودة وقد توصلت الدراسات في هذه الآلية إلى تفسيرين، يرى الأول "أن المظهر الجسدي يشكل جلداً ثانياً وسيطاً لأجسادنا البيولوجية مشحوناً بالرموز"[(١)]، ويرى الثاني أن "المظهر مبني ومتدبر بحذر من قبل فرد متمرس في العرض، يخطط مجموعة من الهويات للآخرين بما يتناسب مع حاجات الموقف الاجتماعي"[(٢)]، والجسد في كلتا الحالتين يصبح وسيلة فاعلة لتشكيل وتكريس وإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية الحديثة.

اللافت للنظر في تتبع الدراسة لمثل هذه الأقنعة في الخطاب الروائي الراهن تلك المساحة الكبيرة التي تبوأتها طرق التقنع لتجميل الجسد وجعله أكثر غواية وفتنة، حتى أضحت بمثابة السمة الفنية المشتركة في نماذجه وبات ثقافة أنثوية ضاربة في الحضور كما بات تأملنا لها لزاماً، باعتبارها مجموعة أقنعة توظفها الأنثى إمعاناً في استثمارها كحيلة، ينتقل من خلالها الجسد من حالة القبح إلى الجمال الفاتن، ومن عهره وانحلاله إلى قمة الفضيلة والخلق، ومن الضعف والانكسار إلى القوة والمواجهة .. وهكذا.

عشرة مواضع حسب إحصاء الدراسة يخصصها خطاب **عيون الثعالب** لمسألة القناع الجسدي، فهناك التي "ابتدعت للمرأة قناعاً رمادياً، غطيت به ملامح وجهها"[(٣)]، وهناك التي حين تحاصرها أحاديث الجنة والنار تتخذ الدموع قناعاً:

"أبكي هذا الافتتان الذي أخوضه، هذه الأقنعة التي ارتديها بانتظام

---

(١) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص٢٨٤ .

(٢) المرجع السابق، ص٢٥٨ .

(٣) عيون الثعالب، ص٧٥ .

مـدان"[1] وتضيف: "قناع لصبـاح المصلى، قناع لصالة مشاعـل المختلطة، وقنـاع ليوسف،والقناع الأكثر رهبة الذي ارتدي في شقة علي"[2]، إن هذا الكم الهائل من الأقنعة جديرة بالارتداء لأنها قادرة على تضليل الآخرين عن الوجه الحقيقي الذي يخفيه:

"كمنيرة التي التقيها دائما في المصلى وتأنس بالحديث إلّي، وهي لا تعرف أي أقنعـة ارتدي عندما اتركها"[3]، ليصير القناع في لحظة ما انسحاباً من الآخرين، حين يسهم في تمييع الملامح الحقيقية للمرأة كما فعلت بطلة **الآخرون** أيضا:

" أضـع قناعـاً هلامياً وأشرع في الانسحـاب من بين الآخريـن بلا تعابير محـددة.. كنـت أجيد تغليف وجهي بقنـاع حيادي ومبهم، بحيـث لا يستطيع أحد أن يستشـف كنهه إلا بمشيئتي"[4]، وهو أمـر بات ملموساً في مقولات هذا الخطاب حتـى بات التصريـح بأهمية الأقنعة التي ترتديها الأنثـى وقائع لغوية متحققة كما أشرنا.

نقـرأ ـ مثـلاً ـ الدعـوة الصريحة التـي تتقدم بها أنثـى رواية **أجنـدة مغتربة** لضرورة ارتداء القناع المناسب في الوقت المناسب:

"ارتدِ ما شئت من الأقنعة، واخترِ الملائم منها في كل مناسبة من مناسباتك حتـى علـى فراش الزوجية، متوفرة هـي بكل الألوان، فوق مشاجـب كل بيت قريبة هـي منـك كلما حانت لحظـة خروجك إلى العـالم"[5]، وهي مقولـة توحي بتمرس أنثوي الطابع في هذا المضمار تحديداً، حتى ظنناها أقنعة معلقة في دولايب ملابس كل النساء وكلما أرادت التقاء الآخرين أخذت من هذه الأقنعة المعلقة المناسب منها.

---

(١) عيون الثعالب، ص٢٠٢ .

(٢) عيون الثعالب،ص٢٠٢ .

(٣) عيون الثعالب، ص٢٠٤ .

(٤) الآخرون، ص٩٩ .

(٥) أجندة مغتربة، ص٨١ .

وهنا نتساءل هل يصدق وفق هذه الدلائل المعلنة في سرد هذا الخطاب ما ذهب إليه **جاك دريدا** في معرض حديثه عن علاقة المرأة بالتناقض والحقيقة مؤكداً على أن"المرأة تمتلك قدرة هائلة على تمديد لعبة الاختفاء والتزيين والكذب لأن فنها العظيم يتمثل في الكذب، وقضيته السامية تتجلى في التظاهر بالجمال"[(١)]؟.

قد لا تعطي الدراسة إجابة مباشرة عن تساؤل دريدا السابق إلا أنها تؤكد على أن أقنعة لا حصر لها ازدادت المرأة السعودية بأسرارها ثقافة بازدياد مساحة التحديث في المجتمع السعودي وتطوره وانفتاح ثقافة الأنثى تعليماً ووظيفة وتثقفاً، فاستطاعت الأنثى توظيفها في الحياة وفي الإبداع أيضاً وذلك بما يتواءم ومواقفها، كما لا ننسى تناسبها الكبير مع السمات المرنة القابلة للتحول في الجسد الأنثوي، وأبرز تلك الأقنعة هو قناع مساحيق التجميل وقناع الأزياء وقناع الرشاقة وقناع العطورات وغير ذلك كثير.

ولنبدأ بقناع مساحيق التجميل[(٢)] أولاً، الذي آمنت إيمان الواثقين بضرورة ارتدائه حين تبدأ اللعبة لتلجأ سريعاً إليها يقيناً بقدرتها على" اضفاء قيمة على قيمة الجسد الحقيقة...، لتشكل حمرة الوجه ومساحيق التجميل بأنواعها رغبة في الخداعوالإيهام"[(٣)] وتستثمر أكثر كلما كان الرجل أكثر جاذبية وغواية كجاذبية خالد وحرص ملاك على جذبه إليها بقناع قادر على صرعه كما ورد في خطاب رواية

---

(١) خطاب السرد، مرجع سابق، ص٣٤١ .

(٢) هناك آراء نقدية تتقاطع مع رؤية الدراسة تلك في شأن مساحيق التجميل وغيرها من الجانب الفني من حيث أن" شكل المرأة هو المعيار الذي سيتيح لها أن تفرز الرجال من غير الرجال، والشكل هو الكيفية الجوهرية التي تحقق بها المرأة ذاتها، لأن الشكل الجمالي في ظل سيادة النظام الأبوي والتصور الجنسوي للعالم هو واسطة استلاب المرأة، وهي عندما تتخذ من المرآة وتسريحة الشعر وأحمر الشفاة وأدوات المكياج والحلي والفساتين والأحذية الذهبية وواجهات المخازن الصارخة رموزاً لانعتاقها فلن نجد مناصاً من القول: إن أدوات استعباد المرأة تتحول بسحر ساحر - أي بإرادة المؤلف ونزولاً عند مقتضيات اللعبة الرمزية - إلى أدوات لتحررها، وهذا ما يعسر على القارىء فهم شخصيتها، وهذا ما يقلص هامش تعاطف القارىء وعلى الأخص القارئة" (انظر: الستائر المخملية، مرجع سابق، ص٢٤٨).

(٣) لوسي ايريغاري، سيكيولوجية الأنثى، ترجمة علي أسعد، دمشق - دار الحوار، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٩٣ .

ثمن **الشوكلاتة**: "تجملت بكل ما أتقن من أساليب التجميل وعقدت صفقات عدة مع أكثر شياطين الأنوثة غواية اهتممت بأدق التفاصيل"(١)، وليست هند ببعيدة عن هذا القناع حين التقت عشيقها للمرة الأولى وسط توجس وخوف: "وضعت كحلاً أسوداً وحمرة على شفتي، انتظرت خلف الباب"(٢).

وترتدي ثالثة هذا القناع حتى وإن كانت واثقة بأن بينها وبين الرجل حاجزاً سيمنع اقترابه منها كونها ستلتقيه في أحد مطاعم مدينة الرياض المدججة بالرقابة الصارمة: "أغرقت جسدي بماء العطور التي جلبتها خصيصاً من لندن لعيني رئيف، وما إن انتهيت من الحمام حتى دأبت أدلك هذا الجسم بعطور الحب وكريمات الاسترخاء واتصلت بالكوافيرة كي تأتيني على عجل برغم علمي أن رئيف لن يشم جسدي، ولن يرى شيئاً من شعري في ذلك المطعم المغلق، إلا أنه من تبجيل الحب أن أظهر أمامه هكذا "(٣).

هي تعلم إذن أن جحيم الرجل يتطلب استعداداً مماثلاً، ولن تجدي المساحيق نفعاً إن لم يفِ جسدها بشروط الرشاقة والانسيابية مما دفعها لإضافة قناع آخر هو الاهتمام بأدق تفاصيل قياسات جسدها وتناسق أعضائه ليمثل ذلك سمة في منظومة ثقافة أنثى هذا الخطاب بجسدها حين جعلت العناية بأبعاده هوساً بحسب تعبير أنثى **الآخرون**: " أعرف هوس ضي بمقاييس جسدها، كيلو غراماتها ومعايير طعامها كل ماله علاقة بالأرقام وجسدها هو حمى دائمة لديها تتعامل مع جسدها وفق معادلاتحسابية صعبة إن لم تكن مستحيلة"(٤).

هي الآن تتهيأ لاصطياد فريستها بجسد تلبّس بشتى أنواع الأقنعة، ما كان مادياً منها وما كان معنويا، فـ قمرة تجمع بين مُبَيِّض (الغيلسرين) والليمون لتمنح

---

(١) ثمن الشوكلاتة، ص٤٦ .

(٢) هند والعسكر، ص٧٥.

(٣) نساء المنكر، ص٣٧.

(٤) الآخرون، ص٢٦٧.

جسدهـا نعومـة ورقة ونضاره، ولا تنسـى القناع المعنوي الـذي دججتها به والدتها العجوز الخبيرة في معدن الرجال، نظراً لتجربتها الحياتية الطويلة، فهي توصيهـا بأن تلاعبـه لعبة "المرأة الزبدة والرجل الشمس"[1] وتؤكد عليها قائلة: "لا تصيري سهلة... التمنع هو السر في إثارة شهوة الرجل"[2].

تتكامل لعبة الأقنعة لتفي بكل شروط الحيلة فهي تدعيم إدراكها لمفاتن جسدها بفهـم نفسية الرجل وفن السيطرة عليه، وهي دونما شك ثقافة مكتسبة من مرحلة تاريخية طويلة جعلتها تصل إلى درجة الاحترافية أو التمرس:

" اهتممـت بـأدق التفاصيـل واستغنيت عـن حمالة الصدر، كانـت بلوزتي حريريـة، سكريـة اللـون تلتصـق برقة علـى كل تفاصيـل جسدي، وتنـورة زرقاء قصيرة تشعر برغبة حقيقية في التخلص من كل ما هو زائد"[3].

ولا تقـل العطـورات وروائحها الجذابـة حيلة حين ترتديها الأنثـى قناعاً، فهي تتلـذذ بسكب الروائح الزكية على جسدها، وبخلطاتهـا العطرية الساحرة القادرة علـى صعق الرجل، حتى بـدت خبيرة في صنع قناعها العطري الخاص[4]، وبدقة لا تضاهيها دقة، مع ملاحظة الثقافة الجديدة التي أنتجتها حداثة المجتمع السعودي بعد أن اذكت في روح الأنثى حب العطور وكيفية استغلالها استغلالاً خاصاً.

المسوغ الخامس - الجسد معادل الحرية :

ثمـة قناعة تخلقت لدى هذا الخطاب كغيره من الخطابات، لاسيما في الرواية العربيـة، مفادها أن حرية جسـد المرأة هو خير من يمثل حريتهـا عامة، حتى أننا بتنـا على تلازم في الخطاب الروائي بحيـث لا يذكر الحرية بمفهومها الشمولي إلا

---

(١) بنات الرياض، ص٢١.
(٢) بنات الرياض، ص٢٠ .
(٣) ثمن الشوكلاتة، ص٤١.
(٤) تقول مريم "عطرت شعري بعطر (كارتير الأحمر)، عيون الثعالب، ص٨٩.

بمعيــة حرية الجسد وانفلاته من قيد القمــع والتسلط ونرى أن قناعة كتلك عززت لدى كتابوكاتبات الخطاب الروائي الراهن الرغبة في الإفادة من الجسد بإعــلان تحــررهمبطنــاً بالإعلان عن دور تنويري مفترض يؤديــه منتجه، وهو مبدأ مشروع لولا ما لحق ببوصلته من ضياع وشطط، كما سنوضحه لاحقاً في الفصل الثاني من هذا الباب، باتخاذها الجسد توجهاً خطابياً لمرحلتها.

إذن، وبدافع من وعيها بقدرة هذا الجسد على تحريرها فمن الغرابة أن يعمل مثـل هذا الخطاب علــى توظيف هذه الطاقــات الجسدية الأنثويــة، وبجموح كبير. لهدف "تحرير صاحبته وانعتاقها من أغــلال التابوهات، وخروجها على المحرمات الاجتماعيــة، تمشياً مــع الحركات النسويــة العالمية، ودعاة حقــوق الإنسان الذين يتبنــون دعــوة الانعتاق من أغلال لعنة جســد المرأة، فمن حــق صاحبته أن تعرفه وتصـــفــه وتلبي احتياجاته فهو حقها"[١]، ومن حقها أن تغامر به وباللذة المنبعثة منه، وكيف لا تغامر وجسدها كفيل بتتويجها ملكة على البر والماء كما تدّعي[٢].

المسوغ السادس: الجسد آلة قياس المرأة لعلاقاتها الاجتماعية:

يشير هذا المسوغ إلى أن الجسد بمثابة آلة قياس، أو لنقل مواقع قياس بحسب تسمية سـعيد بنكراد، ويعني بتلـك المواقع القياسية حركة الجسد التي تحدد حجم المسافــة الفاصلة بين الشخصيات بعضها عن بعضـ، وما يفصل بين الشخصيات وبـين الكون الذي يحتوي الأشياء والتي جميعها تنطلق من جسد يشكل نقطة البدء ونقطة النهاية لمسار سردي ما[٣].

آليــة عمـل مواقع القياسـ تلك هي تحديـد المسافــات بين جســد الأنثى وبين الأجســاد مــن حولهــا عبر "التلاقــي والانفصال والاتصــال والحــدود والمسافات

(١) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص٢٤٧.

(٢) الأوبة، ص٤٠.

(٣) النص السردي نحو سيميائيات للايديولوجيا، مرجع سابق، ص١١٢.

والبعدوالقــرب"[1]، ولهذه القياسات إسهام كبير في تخليق حيلة الجسد السردية، حــين تنصب على جعل التوتر السردي ودلالات الخطاب ناتجين عن مقدار المسافة بــين هذا الجسد والأجساد الأخرى، فقصر المسافــة يعني احتكاك الجسد الأنثوي مع الآخرين، وكل احتكاك يحيل إلى توتر سردي خليق بصنع دلالته الخاصة وتبليغ مقولتــه، وكمثال علــى ذلك: فإن احتكاك جســد الأنثى مع الــزوج لا يتخذ المسافة نفسها حين يحتك بالعشيق أو المغتصب، أو حتى بجسد الأنثى الشاذة.

المسوغ السابع ـ رغبة الرجل في الجسد الأنثوي:

لاحظنــا أن خطــاب الروايــة النسائيــة السعوديــة يؤكد دائمــاً علــى إسهــام الرجلفيتكوين هذه الحيلة، فقد باتت رغبته العارمة في الظفر بجسد الأنثى عاملا مساعــداً على تكثيف إعجاب المرأة بجسدها وعنايتها به، فمخيلته الجنسية لا تفتأ تشتهــي هذا الجسد وتتخيل تفاصيله، حتى في فساتينها الفارغة من جسدها، ولنا في ضابط الجيش الكبير الذي عشق فستان جارته حتى هام فيه فارغاً من جسدها، ووتتلخــص القصة في أن زوجته أحضرت الفستــان لتخيط على غراره فستاناً لها، وبينمــا هــي ترفعه وتقلبه أمام زوجها وتطلب منه أخــذه إلى الخياط ليصنع مثيلاً لــه اشتعــلــت مخيلة الذكورة الشبقة في ذهن الضابط وبدأ يتوهم "دقة الخصر، والفراغ الذي سيملؤه النهدان، والاتساع الذي سيلتف حول الردفين"[2].

هــذه العناصر مجتمعة بررت قدرة الجسد على التشكل كحيلة في ثنايا السرد، ويمكننــا الزيــادة عليها بالإشارة إلى خضــوع الجسد الأنثوي تحــت سلطة الثقافة الاستهلاكية التي تعاطت مع الجسد بوصفه سلعة "عرض وطلب قائمة على الحاجة والإشبــاع والعرض والوفــرة والندرة والإنتاج والاستهــلاك، فالمتعة والرغبة فقدت بعدهــا التواصلــي العميق والإنســاني، واستبدلت بنــوع الاستعراضــي المثير الذي يهدف إلى إثارة مجموعة مترابطة من المشاعر المتبادلة بين المرأة والرجل، تخضع

(١) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص١٨٩.
(٢) البحريات، ص١٩٨.

لضرب من المقايضة"[١]، ويرى فايرستون Firestone المفصح عن هذا الرأيأنه من الطبيعي "وسط نسق ثقافي يرى الجسد من هذا المنظور، ويتعامل معه وفق هذه القاعدة أن تظهر حاجة ماسة إلى الترغيب بالجسد استناداً إلى ثنائية الحجب والإظهار، المنع والإباحة، لكي يظل مثار رغبة وبحث"[٢].

لقد وجدنا هذا الخطاب ـ وعلى غير العادة من سياقه ـ منغمس في حيلة الجسد وان تعارضت مع ثنائية المنع والإباحة في مجتمعه، كأن يتحول النقاب والحجاب أو حتى العباءة التي ترتديهن المرأة إلى حيله بالرغم من الموقف الذي يتخذه الدين الإسلامي من مسألة عورة الجسد الأنثويوتشديد تشريعاته على أن جسد المرأة عورة وأنه متاع الحياة الدنيا، لذا فالأجدر به أن يحفظ ويستر بحسب آيات عديدة أوردها القرآن الكريم[٣]، وزد فوق ذلك ما يمليه المجتمع السعودي المحافظ من صرامة وتشدد في قضية تعاطي المرأة مع حجابها أو عباءتها، حتى أن أول ما يتوجب على المرأة غير السعودية فعله بعد أن تطأ قدمها مطارات المملكة الإسراع بارتداء العباءة السوداء، فهذه رحاب الفلسطينية تتلقى التعليمات من امرأة فلسطينية سبقتها للعمل في المملكة فتنبهها قائلة: "..إن أول شيء تقومين به غدا هو شراء عباءة ساترة وغطاء وجه، كي تتمكني من دخول المدرسة كمربيةفاضلةستقوم بتعليم فتيات الرياض"[٤]، وهذا بمثابة الدليل القاطع على أن سلطة المكان تفرض على الأنثى شروطها الصارمة بتغطية جسدها، لتتشكل الأهمية الكبرى لحجاب المرأة دينياً واجتماعياً[٥]، حتى أن الخطاب الروائي الراهن جعل من الحجاب

---

(١) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص١٩٢.

(٢) المرجع السابق، ص١٩٢.

(٣) كقوله تعالى: (وَقُلْلِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلايُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إلاَّ مَا ظَهَرَ مِنْ" القرآن الكريم، سورة التوبة، آية رقم٣١.
وقوله تعالى: "وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الأُولَى" القرآن الكريم، سورة الأحزاب، ص٣٣.

(٤) البحريات، ص١١٤و١١٥.

(٥) المهاجرة، رواية حتى لا يضيع الحجاب، الدمام ـ دار الكفاح، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٩٥.

قضيــة من قضاياه الرئيسة، وفي مستويي أنواعه وأشكاله، فالحجاب في السعودية ـ بحسب رواية **حتى لا يضيع الحجاب**[1].

علــى الرغم من هذه المحاذيــر نلاحظ موقفاً استثنائيــاً لخطاب هذه المرحلة في تعاطيــه مع ما يستر هذا الجســد من حجب، فالذي بدا أن هذا الخطاب يحمل جبهة لم تكن على قناعة تامة بقدرة الحجاب والعباءة والنقاب على الإيفاء بشروط الســتر أو لنقل الحد من نزوات الجسد الأنثوي، فقــدم نماذج أنثوية اخترقت تلك الحجب بممارسات علنيــة، وسكّ عبارات صريــحة تشي بموقفها المتمرد على السواد الحاجب هذا.

مثــل هذا الخطــاب يضعنا على مفترق طــرق في شأن مسلمــات تمس المجتمع المحافــظ في الصميــم فجاءت تعبيرات هــذه الجبهة المتمــردة صريحة ومستفزة، منهــا على سبيل المثال رواية **نســاء المنكر** حين أعلنــت بطلتها ـ غير آبهة بشيء ـ عن موجة جديــدة، النقاب في عرفها لم يعد ستراً وعفة لجسدها، إنما يستحيل جسراً يصل بالأنثى إلى ممارسة الرذيلة والحرية المقنعة، أوحالة من المتناقضات تعيشها المــرأة السعودية، تقول: "هذا النقاب شــكّل شخصية نسوة المنطقة وترك لهن وهم القناعــة بأنه يضمن لهن حرية، مادُمْــنَ خلفه بمقدورهن أن يمارسن المراقبة بكل اطمئنان، وإن أردن أيضاً أن يمارسن الدعارة فلا مانع لكونهن شخصيات مجهولة ومحجوبة عن الآخرين"[2].

---

(١) الحجاب "لــه ثلاث فئات: الفئة الأولى هو عبارة عن غطــاء ثقيل على الوجه وفتحة للعينين مدورة تشبه أقنعــة المحاربين، وبعضــ الفتحات على شكل نقاط صغيرة وقفازين وعباءة بعرض الجسم خمس مرات تقريبــاً، النــوع الثاني هو الحجاب المعتدل، نقاب عادي ليس بالضيّق ولا الواسع عباءة إما على الكتف أو الرأســ وهي واسعة في كلا الحالتين، النوع الثالث عباءة ملتصقة بالجسم بشكل يثير الفتنة فهي ضيقة في منطقــة الخصر، وواسعة عنــد الردفين تحتها (بنطال) تلتصق به العبــاءة، عندما تسير يخرج من تحــت الخمار نصف الشعر من الأمام والخلف تضع لثاماً لا يغطي إلا مقدمة الأنف وأحيانا يكون الشعر معقوصاً في قمة الرأس حتى يزيد من طول القامة" (حتى لا يضيع الحجاب، ص١٩٥).

(٢) نساء المنكر، ص١٢.

في ثمن الشوكلاتة نموذج حقيقي لما تفترضه رواية نساء المنكر، مما يشير إلى شبه تكاملية رؤيوية تنتظم خطاب هذه المرحلة لاسيما في جانبه المتمرد، والنموذج الذي قدّمته الرواية بصورة واقعية بحته، هو استغلال ملاك للنقاب حين رغبت في التجول مع عشيقها خالد في أحد الأسواق العامة، لتقلب الصورة بجعل النقاب عنصراً مساعداً لبلوغ نزوات النفس وتجاوزاتها بدلا من سترها وعفتها، وهو قلب صريح لموازين المسلمات في مثل هذا المجتمع، مجتمع فيه قوى المحافظة باتت حيلة للتحرر[١].

تأكيداً على ما أسميناه بالتكاملية الرؤيوية لخطاب المرحلة المتمردنعطي مثالاً شبيهاً تقول فيه الساردة "أشاكسه بجلابية ضيقة حيناً، وبرداء واسع حيناً آخر، و(الشيلة) - الشيلة ما تضعه المرأة على شعرها لتغطيته - السوداء كانتتواصل رحلتها شبه اليومية للتراجع للوراء في موكب من الألوان حتى أصبحت تكشف أكثر مما تستر"[٢].

ولننتقل إلى العباءة بدورها المتعارف عليه في ستر جسد الأنثى، وإخفاء ملامح إثارته، ولننظر كيف تحولت في منظور التمرد أشد قدرة على فضح مقاييس هذا الجسد، وإبراز مفاتنه وبفعل متعمد من الأنثى، فـ العباءة السوداء الحريرية ما غدت غطاء للرأس والكتفين فحسب، بل إنها حين تنسدل على الجسم قادرة على إبراز تقاسيمه، وعين الرجل وتحديداً عيون رجال الرياض المدربة على استكناه ظلام العباءة وتحدي عتمتها، وتقصي تضاريس الجمال من خلف العباءة..، العباءة تسلمالجسد الأنثوي إلى لهيب المخيلة، وهناك في تلك الأرض الشاسعة

(١) تقول ملاك في رواية ثمن الشوكلاتة: "..عصراً، ذهبنا إلى السوق .. كان ممسكاً بيدي طوال فترة التسوق، ونبدو للمارة وكأننا عروسين في شهر عسلهما .. نعم .. جميل هو غطاء الوجه في مثل هذه الحالة فلولاه ما كنت لاستمتع برحلة رائعة كتلك" (ثمن الشوكلاتة، ص٥٠).

(٢) ثمن الشوكلاتة، ص١٠٣.

يعاد أنشاؤه تارة أخرى رطباً ليناً ومتحفزاً .. يقطر عسلا"[1]، بل إن سواد العباءة بما يحمله من وقار في ثقافة هذا المجتمع تتحول في لحظة أنثوية متمردة إلى نفاق اجتماعي وتعرية لمفاتن الجسد بحسب تعبير رواية **ثمن الشوكلاتة**[2].

نلحظ أن وسائل الحجب تلك قد تحولت في منظور الخطاب الراهن وفي خضم التغيرات الاجتماعية - من كونها تحصيناً لجسد المرأة ولمجتمعها إلى إشكالية اجتماعية عامة، بجعلها أداة مناقضة لما وضعها المجتمع من أجله، فالشيلة للإغراء، والعباءة لمواراة السوءة، والحجاب للتخفي في حالة ممارسة الرذيلة، وكلها أصبحت مثار جدل اجتماعي تصوره بنات الرياض على النحو الآتي:

" هذه هي الحال لدينا في الأسواق، يحملق الرجال في النساء لأسبابهم الخاصة،وتحملق النساء في بعضهن لإشباع غريزة (اللقافة)! لا يمكن لفتاة أن تسير في أسواقنا بأمان الله من دون أن يتفحص الجميع - وخاصة بنات جنسها - العباءة التي ترتديها، والطرحة التي تغطي بها شعرها.."[3].

في المقابل فإنها جميعاً - فيما نزعم - تتجسد حيلاً أنثوية في السرد، توظف لمناورة الرجال والسعي لصرعهم عبر مفاتن تتكشف بعد حجب، وبلا أدنى شك إن النهايات التي تنتهي إليها الأنثى عبر حيل العباءة والحجاب والنقاب والشيلة وما في أحكامها كثيراً ما تبلغ الهدف وتحقق المبتغى، وهذه الصور في المجمل تدفع بالجسد الأنثوي ليكون أحد مجسدات هذا الخطاب والسعي به ليكون مركزياً في خدمة النص والخطاب على حد سواء، ومن أهم صور هذه المركزية أن يكون حيلة من حيله لتمرير الكثير من القناعات نقداً وفلسفة وتمرداً وحضوراً لذاتها الأنثوية.

بعد هذا كله يتوجب علينا التأكيد على أن مثل هذه المسوغات جديرة بمنح

---

(١) البحريات، ص١٩٥ .

(٢) ثمن الشوكلاتة، ص٢٩.

(٣) بنات الرياض، ص٢٥.

جسـد الأنثى حق التمركز في بنية السرد وإمكانية تعميده كحيلة سردية ينبني على إثرها خطاب الرواية، كرواية **الآخرون**ورواية**الأوبة**، فتحرك الأنثى فيهما ينطلق مـن نقطة البعد الإيروسي، الـذي يتموضع فيه الجسد مرتكزا تتجلى عبره الذوات والأشياء والأفعال حتى بات الخطاب مبعثه الحضور الجسدي ومرتكزة، والدلالات مبعثها لغته، والأحداث تتطور وفق إيماءاته وسكناته أو احتجابه أو عريه.

- الحيلة الثالثة -

حيلة المحلية

بعد اعتقاد ساد وتكرس فعلياً في نماذج المرحلة الأولى، مفاده أن الأمكنة البديلة كحاضن للخطاب الأنثوي هي الحل الأمثل لتجاوز السلطة بشتى أشكالها، وهي خطوة على طريق تحول الخطاب الروائي السعودي، فبعد أن أطلقت خطابها من بيئات خارجية عادت لإطلاقه من بيئته الأصل، وسبق لنا القول بأهمية هذا الخطوة على طريق التحول، لما لجرأتها من دور كبير أدّى إلى تولد تحولات أخرى شهدتها المرحلة الثالثة في سياق بيئة الخطاب ومنطلقه المكاني، وهي رغبة أكدّها الخطاب الروائي الراهن حين التصق بمحليته بعمق من جانب، وحين أبدى وعياً بأثر هذه المحلية الكبيرعلى حضوره ومقولاته من جانب آخر.

إذن، فقيمة هذه الخطوات الدالة على التحول لا تكون في مجرد انطلاق الخطاب من الحيّز المكاني المحلي واتخاذه مرجعية له فحسب. كما هي عليه الحال في المرحلة الثانية - بل إن قيمة تحولها الأثمن تبدو في كيفية توظيفها، وفي وعي الروائي بمدى تأثيرها في بث خطاب المرأة وتفعيل حضوره، كما أنها حريَّة بكشف موقف الروائي من محيطه وقدرته على رصد هذا المحيط من عدمه وهي تحولات ثقافة شهدتها المرحلة الراهنة.

لذا لسنا في معرض تقييم قدرة روائيات المرحلة الثالثة على تسريد هذا الواقع والالتصاق به من عدمه، بل يهمنا بالدرجة الأولى الوقوف على كيفية هذا التوظيف، وأولى هذه الكيفيات ذلك الاستثمار الكبير والواضح من قبل روائيات المرحلة الثالثة لأن تكون المحلية حيلة سردية موظفة عن قصد ودراية، بمعنى أن هذا الخطاب وضع ضمن أجندة حيله السردية - وبصورة لافتة - التصاق الخطاب ببيئته المحلية السعودية ووضوحه في تسريدها، كقناة ممررة لمقولاته، بمعنى فرض

المكان الواقعي المسردن لأهداف بعينها كفرض وصاية على سياسة القراءة والتلقي.

ولكي لا نتشعب في هذه المسألة الحيوية الحضور في الخطاب الروائي الراهن فمن المناسب النمذجة لها بآليتين من الآليات العديدة التي اتبعها في توظيفه لها لا من أجل العودة لمحليته فحسب، بل لجعلها الحيلة الأقدر على إعلان احتجاجه ورفضه وتمرده، والآليتان هما:

أ ـ العنونة بالمكان المحلي.

ب ـ أنسنة المكان المحلي.

أ ـ العنونة بالمكان المحلي:

"العناوين التي توسلت البيئة المكانية كبنية تتحقق من خلالها الشعرية تقل درجة وجودها قياساً بالعناوين الأخرى، لكنها تتزايد في المرحلة الزمنية الأخيرة.."[1]، وتوسل البنية المكانية عنواناً يعني أن يحرص الروائي على انتخاب الأمكنة المحلية لتكون عنواناً رئيسياً لروايته، وهي سمة لم يعتد عليها الخطاب الروائي السعودي عامة، إلا أنّ الخطاب الراهن أطلقها بصورة غير اعتيادية حتى أن أسماء مدن: الرياض وبريده وتبوك والظهران والقصيم وحائل وعنيزة ومكة وجدة والقطيف تمددت بجرأة متناهية على أغلفة الرواية السعودية، لتعلن عن مرحلة خطاب لم يتوانَ في جرأة وضع هويته المحلية في واجهة السرد.

فأهمية أن يوضع المكان المحلي عنواناً للرواية تنبع من عدة مسائل، أولها ما حظيت به العنونة من عناية في المدارس النقدية الحديثة وبشتى توجهاتها، السيميائية ـ على سبيل المثال ـ ترى أن استخدام أسماء الأماكن المتعارف عليها في الخطاب الروائي ـ أي التأشير على الفضاءات المكانية بأسماء الأعلام تقوم بوظيفة غاية في الأهمية ـ تتمثل في "قدرتها على تحقيق الاستثمار الدلالي للقول وللخطاب،

(١) موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، مرجع سابق، ص٤٧ .

لأنهـا تتميز بقيمة تداوليـة"[1]، وبالطبع بوسعنـا إعادة القيمـة التداولية تلك إلى توليد جملة من الإحالات والمرجعيات المكانية التي يتشكل منها المقام السوسيوثقافي في لخطاب فئة معينة من الناس كالشعب السعودي مثلاً.

وحتـى إن لم يعتبـر كل مـن ج . بـراون G Brown العنوان موضوعـاً للخطاب بحسـب نظرية تحليـل الخطاب، فإنه يؤكـد . في الوقت نفسه . علـى أن العنوان هو أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب[2]، ولأنه وسيلة قوية للتغريض، ويكفيه أن "يثـير لـدى القارئ توقعات قوية حـول ما يمكن أن يكونـه موضوع الخطاب بل كثيراً ما يتحكم العنوان في تأويل المتلقي"[3].

يبرهن الدكتور **صالح زيّاد الغامدي** على هذه الأهمية بإعادته نجاح مقروئية ثلاثيـة الروائي **تركـي الحمد**[4] إلى سببين: سقف الحريـة الذي رفعه **الحمد** عن قلـمه

١. ثلاثيـة **تركـي الحمـد** روايات ثـلاث صدرت على فـترات مختلفة، ووضعت تحت عنـوان ثلاثية: **أطيـاف الأزقة المهجـورة** ارتبطت بأمكنة محليـة، والروايات هي: **العدامة عام**١٩٩٧م، **الشميسي عام**١٩٩٧م، **الكراديب عام**١٩٩٨م.

لمدى مفاجئ محلياً، وإلى "المكان المحلي المُعيّن بشخوصه وثقافته، وهي. فيرأيه . تركيبـة أثبتت تأثيرها في كتابة الروايـة السعودية، ويفسر هذا التأثير بـ "أنالرواج الـذي حظيت به روايات هذه المرحلة قراءة وتلقيـاً، والذي بلغ حد الانفجار الكبير الـذي كانت كثرة الإصدارات . على نحو ما نعيشه في الفترة الأخيرة . عنوانه الدال

---

(١) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٣٧ .

(٢) تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص١٦٢.

(٣) انظر: لسانيات النص . مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص٦٠.

(٤) ثلاثيـة تركـي الحمد روايات ثـلاث صدرت على فـترات مختلفة، ووضعت تحت عنـوان ثلاثية: أطياف الأزقـة المهجورة ارتبطت بأمكنة محليـة، والروايات هي: العدامة عـام١٩٩٧م، الشميسي عام١٩٩٧م، الكراديب عام١٩٩٨م.

ومعناه الملموس"[1].

ونضيف أنها نتيجة متوقعة الحدوث إذا ما قورنت بحيلة (العنونة/الفخ) المعدّة - عن قصد - من قبل الروائي حين يتوخى جذب القراء وإشراكهم في لعبة القراءة، أو توريط الناقد ليشتبك مع النص قراءة وتأويلا، بحيث تكون هذه العتبة العنوان أحبولة الروائي لهم جميعا قراءً ونقاداً.

هذا رأي تستشفه الدراسة من الوضعية التي وجدنا عليها النتاج الروائي المتأخر في تعاطيه الحميمي مع المكان المحلي، حتى بات استثماره في عتبة الخطاب الأولى، والتي تخصص لأسماء المدن السعودية التي ألفها المتلقي، وحفظ تضاريسها وسحنات أهلها، والواقع يثبت هذا التأثير، فقد لوحظ ما أحدثه هذا المسوغ الفني - المتشكل من المرجعية الاجتماعية الثقافية والإعلامية - من هزة عنيفة في تلقي خطاب الرواية الراهن، حتى أن ما حدث لثلاثية **تركي الحمد** في فترة إصدارها تكرر مع الرواية النسائية الحالية بمجرد أن عُنونت بشتى الصيغ، بدءاً من الهوية السعودية مروراً بمدن المملكة العربية السعودية، وصولاً إلى الأحياء الشهيرة في هذه المدن..إلخ، إلى الحد الذي رسم خارطة مكانية سردية للمدن السعودية أشبه ما تكون بالدليل السياحي المتضمن تفاصيل دقيقة لتلك المدن، وهو توجه دفع الدراسة لوضع جداول مُبْتَكَرة لهذه التنويعات المكانية، بحيث يختص كل جدول بحصر صيغة من صيغ العناوين ذات الهوية المحلية وهي على النحو التالي:

أ- الهوية السعودية عنواناً. (انظر الجدول رقم١).

ب- المدن السعودية عنواناً. (انظر الجدول رقم٢).

ج- الأحياء الشهيرة عنواناً. (انظر الجدول رقم٣).

---

(١) انظر: صحيفة الحياة، صالح زياد الغامدي، المكان المحلي في الرواية السعودية، بتاريخ ٢٠٠٨/٣/٢٥م.

الجدول(١)

أ- الهوية السعودية عنوانا

م	عنوان الرواية	الكاتب أو الكاتبة	سنة النشر
١	سعوديات	سارة العليوي	٢٠٠٦م
٢	حب في السعودية	إبراهيم بادي	٢٠٠٦م
٣	أوراق طالب سعودي	محمد عبدالعزيز الداوود	٢٠٠٧م

الجدول(٢)

ب- المدن السعودية عنوانا

المدينة	م	عنوان الرواية	الكاتب أو الكاتبة	سنة النشر
الرياض	١	بنات الرياض	رجاء الصانع	٢٠٠٥م
	٢	شباب الرياض	طارق العتيبي	٢٠٠٦م
	٣	نرجس في الرياض	عثمان حمد أباالخيل	٢٠٠٧م
	٤	بنات من الرياض	فايزة إبراهيم	٢٠٠٧م
	٥	شوال الرياض	محمد حميدي الرشيدي	٢٠٠٣م
	٦	سورة الرياض	أحمد الواصل	٢٠٠٧م
	٧	الرياض ٩٠ نوفمبر	سعد الدوسري	١٩٩٢م
القصيم	١	طريق القصيم	عبدالرحمن ناصر اليوسف	٢٠٠٨م
عنيزة	١	لايوجد مصور في عنيزة	خالد البسام	٢٠٠٨م
بريدة	١	الحمام لا يطير في بريدة	يوسف المحيميد	٢٠٠٩م
الأحساء	١	حافلة الأحساء	حسن الشيخ	٢٠٠٤م
الظهران	١	يمرون بالظهران	فالح الصغير	٢٠٠٨م
جدة	١	سور جدة	سعيد الوهابي	٢٠٠٩م
	٢	فتنة جدة	مقبول موسى العلوي	٢٠١٠م
الدوادمي	١	أثل الدوادمي ولا نخيل العراق	عبدالكريم المهنا	٢٠٠٣م
		بين الدوادمي وأمريكا شيء ما يحدث	عبدالكريم بن محمد بن مهنا المهنا	٢٠١٠م
تبوك	١	لاأحد في تبوك	مطلق البلوي	٢٠٠٨م
مكة المكرمة	١	عاشق من مكة	منصور آل السيف ونجيبة السيد علي	٢٠٠٧م

الجدول (٣)

ج- أحياء المدن السعودية عنوانا:

م	عنوان الرواية	الكاتب أو الكاتبة	موقع الحي
١	العدامة	تركي الحمد	مدينة الدمام
٢	الشميسي	تركي الحمد	مدينة الرياض
٣	الفوارس	حسن الشيخ	مدينة الأحساء
٤	سوق الحميدية	سلطان القحطاني	مدينة الأحساء
٥	سقيفة الصفا	حمزة بوقري	مكة المكرمة

هذا الكم الكبير لم يكن يقابله في المرحلتين الأولى والثانية، وعلى مدار سبعين عاماً تقريباً -وبحسب ما بذلناه من جهود إحصائية- سوى روايات أربع هي: **درة من الأحساء لـ بهية عبدالرحمن بوسبيت** ١٤٠٨هـ، **وسمراء الحجازية لـ عبد السلام هاشم حافظ** ١٩٩٣م، **وفتاة من حائل لـ محمد عبده يماني** ١٤٠٠هـ، **والنجدي وزهراء الجنوبية لـ فاطمة عبدالله عبدالخالق** ١٤١٩هـ، هذا إذا ما استثنينا تلك الروايات التي اتخذت الأحياء السكنية عنوانا لها، وهي نسبة لاتقارن قطعياً بما وظفه الخطاب الروائي الراهن.

ويعيدنا مبدأ توثيق الصلة بين العنوان والمكان الخاص لاسيما المحلي إلى قدرة السارد على صنع استراتيجياته وعلى ابتكارها بمعنى أن ترشيح عنوان ما للعمل الروائي هي عملية قائمة على الاختيار والانتقاء ولا يمكننا عدّها سوى ذلك، ثم أن هذه الاستراتيجية تأتي "بغرض الوصول إلى الأهداف بواسطة تصرف لغوي"(١)، وهي في حد ذاتها "إحدى أخطر الطرق التي تجترحها اللغة في جعل العالم مألوفاً ومعيشاً عن طريقة تسميته وتوزيعه وتصنيفه باللغة، وفي اللغة لإنجاز أهداف معرفية واتصالية"(٢).

---

(١) فولفجانج هاينة منه- ديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح شبيب العجمي، الرياض - جامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٩م، ص٣١٤.

(٢) خالد حسين حسين، في نظرية العنونة- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق- دار التكوين، د.ط، ٢٠٠٧م، ص١٩.

هيأ الوعي بقيمة هذه الاستراتيجية الحيلية الكتاب السعوديين للقفز على المحاذير الاجتماعية في مسألة التعامل مع الأمكنة المحلية المثقلة بالتوجس، لحظة توظيفها إبداعياً، مستفيدين من الحالة الاجتماعية الجديدة المحفزة على استثمار العناوين ذلك الاستثمار الجدير بالزج بالخطاب في فورة الغليان الاجتماعي، فالعنوان واجهة النص الإبداعي، وأول تجليات الخطاب ومنطلق ملامحه البدئية، وهو "المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية"[١].

لهذا "فالعنونة في الكتابة صيرورة ثقافية تحدد كثيراً من خصائص النصوص، ومن شروط تبادلها بين الكتاب والمستعملين.. والعنوان أول عنصر يتم تبئيره في النص من طرف الكاتب الضمني، ويمنح هذا التبئير للعنوان سلطة خاصة، حيث يمكن أن يبرمج قراءة النص من طرف المسرود له والقارىء، ويفعل في كل تأويل ممكن للنص"[٢]، لذا لا يمكننا الحديث عن العنوان لاسيما في ظل انجذاب القارىء المحلي إلى فن الرواية دون ذكر الوظيفة الجمالية والتجارية التي يؤديها، فهو بمثابة اللوحة الإعلانية التي تعمل على توسيع دائرة الخطاب وتوجيه مساره حين "يحمل وظيفة إعلانية مرسلة إلى المتلقي، فهو أول رسالة يواجهها القارىء ليكون المنظم المركزي لكافة عمليات التلقي التالية.."[٣]، "خاصة بعدما أصبح الأدب مسيجاً في قوالب اقتصادية مرهونة بالسوق، فكثير من الأدباء يتفننون في وضع عناوين ذات إيقاعات موسيقية جذّابة، أو صور مخاتلة لمخادعة القارىء المستهلك"[٤].

---

(١) في نظرية العنونة - مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، مرجع سابق، ص٤٨.

(٢) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مرجع سابق، ص١٠٩.

(٣) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، جدة - النادي الأدبي بجده، ط١، رمضان ١٤٢٣هـ/ نوفمبر٢٠٠٢م، ص٢٥ .

(٤) وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، بيروت- الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٥٠.

ووفق هذه الأهمية نرى أن ما حدث لرواية **بنات الرياض** من ارتفاع في نسبة المقروئية إنما أسهمت في تحقيقه واقعاً التركيبة اللغوية للعنوان باحتوائها مفردة الرياض: "عاصمة البلاد وعاصمة القرار، ورمز المرحلة، إضافة إلى أنها المدينة التي تجمع بين صرامة الظاهر المحافظ، وعمق التفاعلات الثقافية والاجتماعية الضخمة"(١)، أو كما يصفها أحدهم بالمدينة الإشكالية كونها" الأكثر محافظة في العالم في ظاهرها، وربما هي الأكثر تمرداً في داخلها، عاصمة المعلن الظاهر المريحوالمطمئن، وعاصمة المخفي والسري والمتمرد، عاصمة الأنماط المتنافرة والمجتمعة في ذات الوقت"(٢) على حد وعي الخطاب الراهن بها وإصراره على تعريفها تحت منظومة المدن الأكثر تناقضاً في أكثر من منجز روائي(٣)، حتى بدت لنا مدينة الإشكاليات بشتى أصنافها: أسماً، وجغرافية، وعمراناً، وإنسانا.. إلخ، وحضورها بهذه الوضعية أسهم في تشكيل صيغة خطاب جديدة، لم نعتد على عليها في المراحل السابقة، خطاب روائي يحمل نبرة التهكم والسخرية الممزوجة بطعم الضجر من المكان واللا انسجام معه.

---

(١) سحمي الهاجري، المكان والخطاب، الرياض- الجزيرة الثقافية، عدد٢٥٦، الاثنين ١٤- شوال١٤٢٩هـ/ الموافق ١٢أكتوبر٢٠٠٨م.

(٢) أيام الإرهاب في السعودية، مرجع سابق، ص١١.

(٣) تبلور لنا هذا الإصرار حين رصدنا توجهاً عاماً في وصف مدينة الرياض لدى الكتاب والكاتبات السعوديات تحت صنف المدينة المتناقضة، ففي رواية القارورة لـ يوسف المحيميد: "كل شيء في هذه المدينة يحمل نقيضين كأنما هي ذوات انفلتت إلى شظايا" (انظر: يوسف المحيميد، القارورة، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٤م، ص١١٩)، وفي رواية سورة الرياض لـ أحمد الواصل ٢٠٠٧م: "بدت الرياض لوحة بلا قرار.. الناس فيها بعض رشقات ملون سئم أدواته، وهذا ما أحبطني منذ سنوات عن مزاولة لم تعمد إعادة تشكيل هذه الحياة عبر اللون واضاءاته" (انظر: أحمد الواصل، سورة الرياض، بيروت- دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٧م، ص٢٢)، وحين سألت كاتبة رواية بيت الطاعة منيرة السبيعي عن اتخاذها الرياض مكاناً روائياً أجابت: "الرياض مدينة غامضة تستدرجك لسبر أغوارها في تشويق لذيذ، وكلما غصت في تفاصيلها أدركت أنك لم تكتشف شيئاً بعد، وهي كمدينة روائية غنية بالمعطيات الفنية والجمالية حدّ الترف، بتناقضاتها ومتغيراتها الاجتماعية المُحرضة على الكتابة" (انظر: الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٤٣٠).

١ ـ الرياض / إشكالية الاسم:

ـ "الرياض، من أين أتى هذا الاسم، قالت لنا معلمة الجغرافيا المصرية: (دبا) معناها جمع روضة، يا بنات انتباه"[١].

٢ ـ الرياض / إشكالية جغرافية:

"الرياض تلك السهلة الرداء ـ كما قال عنها ابن خفاجة ذات رؤيا ـ رقعة شطرنج كبيرة...، هكذا خطط لها المهندس اليوناني دسكياس تصميماً ذكياً وعديم الإنسانية في آن، مخططاً على هيئة رقعة شطرنج واسعة تماماً مثل مدينة منهاتن.. تبنى الرياض على شكل رقع شطرنجية، كل رقعة بمساحة أربعة كيلو مترات مربعة، بثلاثة مسارات للطريق الرئيسي ومسار لطريق الخدمة"[٢].

٣ ـ الرياض / إشكالية الماضي:

".. وقتها الرياض ما برحت خاضعة للقانون الطيني القديم، مكان إلتزام الوقار في اللون والنبرة واصطفاف الأثاث الشحيح، قلب الصحراء المثقل بالمرارات وأنين السواقي في المزارع التي تتوسل الماء من قيعان بعيدة"[٣].

٤ ـ الرياض / إشكالية المدنية والإرث المكين:

" أعرف تفاصيل الديناصورين الأسمنتيين، برجاها اللذان ناطحا السحاب علواً، أكثر المهندسين وعمال البناء الذين أقاموهما على جسد الصحراء، أحفظهما نافذة نافذة، مصعداً مصعداً، عموداً عموداً، رخامة رخامة، درجة درجة"[٤].

---

(١) سورة الرياض، ص١١٥ .

(٢) كتاب المتعبين، ص٢٠و٢١.

(٣) البحريات، ص٧.

(٤) كتاب المتعبين، ص٢٠.

٥ ـ الرياض / إشكالية الإنسان:

"علـى كل: ناسها ليسوا طيبيـن بأنوفهم الطويلة ولغتهم الارستقراطية التي تتزحلق على المظاهر، ليسوا طيبين"(١).

٦ ـ الرياض / مدينة المتناقضات:

"الرياض في الليـل أقـل قسـوة، لكنهـا تظل مدينـة الرقص علـى الحبال والمتناقضات، وتفتيش الضمائر، والقصور المنهوبة"(٢).

٧ ـ الرياض / الانفلات والتمرد:

"الرياضـ انفلتـت مـن أمومـة النخيل ونفـرت إلى الشمال حيـث الشوارع الباذخة، وقصور الاسمنت، ومغامرة مدن النفط مع العالم"(٣).

يقابل هذا الحرص من منتج الخطاب الراهن في ارتباطه بالمكان المحلي موقف مضاد ينتجه التلقي، وهو ما أوجد بين عمليتي الإرسال والتلقي حالة جدلية نحسب أن المرسـل توخـى الوصول إليها، بل وأراد حدوثها فعلاً، طالما أنه تقصد أن يصبح المـكان المحلي مداراً للحدث وقضية للخطاب، وطالما أدرك ما يبثه من جاذبية تثير فضـول القارىء وتورطه، حتى بات النقاش الجـدلي الذي أثير من خلال العناوين الروائيـة المرتبطة بالأمكنة ذات الهويـة السعودية كثيراً ومتنوعاً في مستوى حدّته، ومـن نمـاذج ردود الأفعـال تلك دراسـة: **حقيقيـة روايـة بنـات الريـاض** فبرغم مرجعيتهـا الدينية والمحافظة وجدناها تعترضـ بشدة على اختيار **رجاء الصـانع** للرياضـ عنوانـاً وبناتها تحديـداً، حيث يقـول مؤلفها "الأجدى والأجـدر بالكاتبة أن تختـار عنوانـاً مناسبـاً لروايتها توضح فيـه بكل صدق ودقة مـا تعنيه وتقصده وتبتعد عن صفة العموم والكلية طالما هي تتحدث عن فتيات بعينهن وليس كل بنات الرياض، وذلك حتى تنأى بنفسها عن الخطأ الفادح الذي وقعت فيه، وحتى تتجنب

---

(١) كتاب المتعبين، ص٢٠ .

(٢) الأوبة، ص٥٥ .

(٣) البحريات، ص٣٥.

الإساءة لكل بنات الرياض، اللاتي أثار غضب الكثيرات منهن هذا العنوان.."[1].

تبدو الغرابة في كون هذا الاعتراض أسهم - وبصورة غير مقصودة - في تفعيل الجانب الدعائي أو الإعلاني المخبوء في عنوان الرواية، بمعنى أن مثل هذه الدراسة التي وضعت خصيصا لدحض رواية **بنات الرياض** وحملت اسمها أيضا - **حقيقة رواية بنات الرياض** - أسهمت - في الدعاية لها، ورغّبت القراء في الاطلاع عليها، وكأنها قامت بدور الترويج لخطابها حتى وإن أراد مؤلفها عكس ذلك.

وهب أننا طرحنا فرضية معاكسة نؤسسها على ما لقيته هذه الرواية من رواج كبير، مفادها الآتي: هل ستحقق **بنات الرياض** هذه المبيعات القياسية لو لم تحمل بين طيات عنوانها مفردة الرياض بوصفها المدينة السعودية المعروفة، حتى وإن جاء خطابها بعمومه صادماً ومتجاوزاً إلى حد ما؟

بناء على معطيات واقعية كثيرة جوابنا هو النفي، فالحقيقة أن إسهاما كبيراً لا يمكننا إنكاره لعنوان هذه الرواية، ساعد في تخطيها الطبعة الخامسة وفي زمن قياسي، فمن الطبيعي أنه حال ازدياد "درجة الوضوح عند الإحالة إلى الواقعي فإنه يحمل درجة إشكاليته ونجاحه في المباشرة والمجانية"[2].

ونضيف هنا رداً على من يقلل من أهمية الانتشار أو ازدياد المبيعات أن مثل قولته قد تصدق في حال أخذنا بعلاقة الانتشار بالجانب الفني للمنتج الروائي، فليس بالضرورة أن يكون الانتشار دليلاً على الجودة الفنية إلا أننا نختلف تمام الاختلاف مع من يقلل في أهمية الانتشار أو لنقل حجم التوزيع في تأثيره على الخطاب الذي يحمله المنتج الروائي.

والغريب أنه مع الاستجابة السريعة التي يبديها المتلقي تجاه مثل هذه العناوين وبفاعلية من سحرها وجاذبيتها تحدث أيضاً حالة تشويش معاكسة، لا تسمح

---

(١) فيصل سعيدان العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، الرياض- المؤلف، ط١، ١٤٢٩هـ، ص٢٢.

(٢) تشكيل المكان وظلال العتبات، مرجع سابق، ص٢٦.

بالرؤية المباشرة للمتلقي، وكأن "اتصاف العنوان بالمباشرة تضفي مزيداً من الضبابية التي لا تنقشع إلا بعد قراءة النص كاملاً وتعلق ذلك بتأويل القارىء للنص"(١)، وهو ما يجعل القارىء مدفوعاً بلا إرادة إلى نص الرواية رغبة في اكتشافه.

يتحقق الهدف من هذه الحيلة بتحقق هذا التدافع القرائي اللافت، حيث تضمن الرواية لخطابها قاعدة تداول كبيرة، وبوسعنا أن نكتشف وببساطة شديدة ذكاء التوظيف لهذه الحيلة حين نفترض أن ما واجهنه بنات رواية **بنات الرياض** الأربع من قضايا وأحداث كان يمكن حدوثه في أي مدينة من المدن التي تعيش الظروف نفسها والأوضاع الاجتماعية ذاتها، وليست الرياض فحسب، وإذا ما اعتبرنا مثل هذا الهدف هدفاً فرعياً فثمة هدف أساسي ينتجه استلهام حرارة المحلية ونبضالحيوي هو على وجه التحديد مضاعفة ذلك الإحساس التفاعلي بين المتلقي والخطاب لكونه يشكل في حياته حدثاً مصيرياً يشعر بشراكته، وهو ما يسهل من عملية الانخراط في مساره والإسهام في البحث عن حلول لأزماته ومصائر شخصياته"(٢).

ب - أنسنة المكان الروائي المحلي:

بين **الأنسنة**(٣) والتشخيص خيط رفيع، ولهذا نحيط القارىء علماً بأن فكرة الأنسنة هي السائدة في خطاب الرواية النسائية السعودية، وهي في أقرب معانيها" إعطاء الظواهر الطبيعية أو الأدوات والآلات المادية صبغة إنسانية، بالنظر إليها ليس كوقائع مادية تخضع لقوانين الفيزياء الطبيعية بل باعتبارها قريبة أو شبيهة

---

(١) المرجع السابق، ص٢٦.

(٢) محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عمان - عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٠م، ص٥٥.

(٣) يرى بعض الدارسين "أن صاحب مصطلح الأنسنة هو المفكر المعروف محمد أركون استخدمه كتعريب مناسب للمصطلح الأوروبي Humanism" (انظر: سعود البلوي، ضد الحرية - أنسنة الخطاب الديني والسياسي، لندن - طوى للنشر والأعلام، ط١، ٢٠٠٩م، ص٨٢).

بالذات الإنسانية من الناحية الوجدانية"[1].

أما فنياً كـ أنسنة المكان روائياً، فتعني أن تبث الشخصية الروائية في المكان من حولها إمكانات الفعل الإنساني وطاقاته، بمنحها القدرة على إبداء ردود الأفعال المختلفة ذات الطابع الإنساني تحديداً، فعلى المستوى العاطفي نلقى المكان فرحاً وحزيناً وغاضباً ومبتسماً ووفياً وغادراً، وعلى مستوى إنسانيته يصير طفلاً وأباً وجداً..، وفي مستوى ثالث نلقاه متكلماً أو صامتاً أو رائياً أو مستمعاً، والذي يحدث هنا أننا نحيله في بعض أجزاء النص الروائي إلى شخصية بسمات بشرية تقف صفاً إلى صف معشخصيات الرواية الحقيقية لتؤدي ما بوسعها تأديته من انفعالات ومن أفعال لا يقوم بها سوى بني الإنسان.

بمثل هذه الاشتراطات المحيلة على الأنسنة تم توظيف المكان الروائي كحيلة سردية لها إمكانية الإبلاغ والإقناع والتأثير، وأخذ خطاب الرواية إلى منطقة متوهجة فنياً إذا ما تملك الكاتب وعياً بأدواته الفنية، وأبان عن قدرة في إيهام القارىء بأن هذا المكان القار الجامد بمفهومه التقليدي في فن الرواية ـ وعلى ماله من أهمية في البناء السردي العام ـ اكتسب بُعداً جديداً أحاله إنساناً يقول ويفعل ويشارك، وهذا كفيل بتقريب الصورة المتخيلة لحالة المكان وساكنيه بدلالاتها المختلفة سلباً أو إيجاباً، فما بالنا والمكان المحلي يتبوأ مكانة مرموقة في مستوى التوظيف في روايات هذه المرحلة على وجه التحديد، وله حظوة خاصة تحققت بتوجه الروائيات للاتجاه الواقعي، والمعروف أن الواقعية نزاعة ـ بطبيعتها ـ إلى "ما هو محدد وملموس بدلاً مما هو غير محدد إيحائي، وتتطلع إلى ما هو محلي مألوف بدلاً مما هو غريب ناءٍ"[2]، ومما يضفي على فرضية استثمار المكان المحلي قيمتها الخاصة في منظومة الحيل، على أقل تقدير لكونها تسهم في تمرير الخطاب عبر أنسنة الجوامد وما على شاكلتها.

---

(١) التخلف الاجتماعي، مرجع سابق، ص٢٣٨.

(٢) سيد النساج، في الرومانسية الواقعية، القاهرة ـ مكتبة غريب، د.ط، د.ت، ص٨٣.

وتقريبـاً للصـورة سنقترح مسـاراً متسلسلاً تعبر من خلاله هـذه الحيلة إلى المتلقي، بدايته اختيار المكان المحلي فضاء لدوران أحداث الرواية، بحيث يتشكل وفق طبيعته الواقعية المعهود عليها، وكنتيجة لانعكاس ظروف هذا المكان على الشخصية تتشكل مواقفهـا منه، لتنتهي إلى النظر إليه وكأنه فرد مـن أفراد المجتمع، تعامله بسمات وقسمات ذات طبيعة إنسانية بحته، حتى أننا نجدها - فنياً - قد خلعت عليه بعض سمـات الإنسان التي تحدد طبيعة شخصيته، شـرط أن لا يكون هذا التوجه استعراضاً ورفاهية سردية بل لأسباب محددة نستطيع إيجازها في نقاط ثلاث:

أولها - أدى توثيق الصلة بين الشخصية والمكان المحلي إلى جعل المكان بهويته السعودية منطلقاً للخطاب، وقد هيأ هذا الاقتراب للرواية في تعلقها بهويتها المحلية، أن تكون مثار جدل لمجرد إبرازها ما سُكت عنه في شأن خصوصية الأمكنة المحلية أو انتقـاد خصوصية مـكان اعتاد أهله طرحـه مثالاً للأخلاق والصـورة الناصعة البياض، ونموذجا للمثالية.

ثانيها - إن تجسيـد المكان بشراً ماثلاً أمام القـارىء له سماته الآدمية يضمن للخطـاب قناة توصيل مؤثرة للبوح والإفشـاء والتصريح عمّا كل ما يجيش في نفس صاحبه، والإفصاح بما لم يتمكن من الكشف عنه، نظير تصويره قادراً على التعبير والتحاور والمماحكة.

ثالثها- المكان في فـن الرواية عنصر خاضـع لسلطة اللغة وحيلهـا، ومنصاع لأغراض التخييـل، ولغـة الكاتب هـي التي تعيد تنظيـم المكان من جديـد بأبعاده الجمالية، ابتداء من الأمكنة الخاصة إلى العامة وتحمله الدوال والرموز(١).

فلنبدأ بالتمثيل لأنسنة المكان الخاص في روايات المرحلة الراهنة، حين تركن الروائيـة عبر لغتها إلى جعلـه إنساناً يحمل قضيته المؤرقة له قبل ساكنيه، كـ صالة المنزل مثلاً، وهي ملتقى أفراد الأسرة الحميمي نجدها وقد تحولت فرداً من أفراد

---

(١) انظر حمد البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، الدمام - دار الكفاح، د.ط، د.ت، ص٥٢.

البيت وتعاني ما يعانيه، وتجسد ذلك حرفياً في رواية **ثمن الشوكلاتة**، فصالة منزل أسرة ملاك حين تشارك أفراد هذه الأسرة مشكلاتها فتعاني من تداعيات التفكك الأسري، وتشعر بفقدهم الدفء العاطفي كما فقدهم له، فتقول ملاك معبرة عن لسان الصالة الإنسان:

" الصالة توزع ابتسامات الرضا على العابرين وتتوق إلى أن تضمهم بأحضانها"(١)، وهي برغم هذا الفقد والحرمان تتحلى بما يمكن للإنسان أن يتحلى به، كأن تعيش على فسحة الأمل، وتصبر كما يصبر البشر حين يواجهون أزمات حياتهم، فبرغم طول العهد بالفقد "إلا أنها لم تيأس. على ما يبدو. فهي دائماً في كامل بهجتها مستعدة لأي لقاء محتمل"(٢)، وهي إن تجسدت كعروس تتوشح بالأصفر في ليلة جلوتها، لازالت تشعر بالشجن على حد تعبير الرواية.

نرى أن استثمار المكان الخاص على هذا النحو لا يراد به القيمة الجمالية المتوخاة من صنع البنية السردية إنما هو قناة لتمرير خطاب ضمني يحيل على واقع أسري أو اجتماعي متشظ أفتقد اللحمة بين أفراده.

أما الغرفة الخاصة بمريم في رواية **عيون الثعالب** فلا يليق بها سوى لقب مجنونة، حيث لاتجد مريم أعذب ولا أجمل ولا أوفى من غرفتها المجنونة لتلوذ بها في أحلك لحظات حياتها: "أنزوي في مجنونتي غرفتي التي تحوي جنوني كله، بين كتبي وأقلامي، وبرفقة حبيبتي عزيزة (أختها) وبها أخلق عالمي الذي أحب"(٣)، وهذه التسمية المؤنسنة لا تأتي عَرَضاً بل يتم التأكيد عليها في أكثر من موضع، تقول مثلاً "عندما يخرج عمي، أصعد إلى مجنونتي، غرفتي التي تحوي كل كفري وضلالي بنظرهم"(٤).

---

(١) ثمن الشوكلاتة، ص٥٧ .

(٢) ثمن الشوكلاتة،ص٥٧ .

(٣) عيون الثعالب، ص٧١ .

(٤) عيون الثعالب، ص٧٤.

وحين نطوّف بالأمكنة العامة في سياق هذا التوظيف سنلحظ الحظوة التي أعطيت لمدينة الرياض العاصمة على وجه الخصوص، حتى غدت أنسنتها - بالإضافة إلى تسريدها المتواصل - هاجساً يشغل الخطاب الراهن كُتاباً وكاتبات، وفي أي من هذه الحالات إنما تصور الحالة التي تبدو عليها هذه المدينة/ الإنسان حال قاطنيها تماماً، وفي ظل "طبيعة خطابية عالية لروايات هذه المرحلة، ركزّت على المكان العام أكثر من تركيزها على الأمكنة الخاصة، ولهذا نجدها تضع مدينة الرياض في المقدمة بوصفها مكاناً رئيساً وتخصها بنصيب وافر من الروايات، ولهذا السبب - أيضاً - ستكون أنسنة مدينة الرياض نموذجنا لنبرهن من خلاله على كيفية تحول المكان إلى حيلة تنهض بتبليغ خطاباً ما، وعلى الرغم من وفرة صور أنسنة مدينة الرياض في الرواية السعودية المتأخرة سوف ننتخب صوراً بعينها لتكون نموذجاً لهذه الفكرة علماً بأن هذه الصور متكررة في أكثر من موضع:

- رواية **القارورة** لـ **يوسف المحيميد** تؤنسن الرياض بجعلها ذواتاً بشريةً تحمل نقائض النفس البشرية فتقول: ".. كأنما هي ذوات انفلتت إلى شظايا في داخل كل شخص شخصاً أو أكثر، شخص الظاهر وشخوص الباطن، شخص محترم ومهذب ومنفتح في الظاهر وفي الباطن والعمق شخوص عديدون، لصوص وخونة ومنغلقين ومتزمتين"(١).

تُؤنسن هذه المدينة - أيضاً - في خطاب الرواية النسائية الراهن على صور عدة كتشبيهها بالإنسان حاد الطباع، أناني النفس، المتغطرس، القاسي، المتسلط أو الإنسان المتطرف والمُضّطَهِد والدموي(٢)، الرياض إنسان يمارس الوصاية القامعة على من يعيش في كنفه، وتبعاً لوصايته تلك يتلصص على حرية الآخرين وبه فضول

---

(١) القارورة، ص١١٩.

(٢) "كيف لوطن أن يكون موغلاً في التطرف لهذا الحد .. لطالما فتشت في المساحات الفارغة من حولي عن مقدار مضاعف من المازوشية لعلي بذلك أستطيع التعايش مع اضطهاد مدينتي لي، مع دمويتها" كتاب المتعبين، ص١٩ .

عــارم لمعرفة أســرار الآخر[١]، وزد على هــذا وذاك فالرياض متجســدة في إنسان شديد العنصرية حتى في معاملته للناس بحسب رواية **بنات الرياض**[٢].

إنمــا تحيلنا مسألة تشكل الرياض في تلك الملامــح الإنسانية إلى كائن مستبد مقابــل آخر مقهور، وقد مثلت أنثى هذا الخطــاب دور الإنسان المقهور الذي يعيش في كنــف الرياضــ= المجتمع/ المجتمع= الإنســان بــكل ما يحمله هــذا الإنسان من ممارســات ضاغطة عليــه وفق أنظمة متناقضــة تصفها بالأنظمــة الأنثوية لفظاً، الذكوريــة تطبيقــاً[٣]، وكنتيجة طبيعيــة لما تعتبره قهــراً أنتجت الروايــة النسائية السعوديــة حالــة من العدائيــة بينها وبين ذلــك الإنسان المتخيل الــذي جسدته في الرياضــ المدينة، وانسحب هذا التوظيف على مدن سعودية أخرى حتى بات تقليداً واضح المعالم يترسمه خطاب المرحلة[٤].

تعــبر الســاردات عن هذه الوضعيــة العدائية بكثير من العبــارات التي قد تبلغ حــد الغلو على نحو ما نراه في موقف بطلة رواية **الأوبــة** بتجسيدها الرياض إنساناً قاسياً مراوغاً، لا ينفك يرقص على حبال المتناقضات، ويفتش في ضمائر الآخرين، حتى أصاب بطلتهــا النفور منها والتنصل من رغبة الانتماء إليها، بل لم تتمكن من تحديد موقفها منها بحسب ملفوظها الآتي:

"لا أكرههــا ولا أحبهــا، لنقــل ليست لــدي مشاعر تجاههــا"[٥]، وقد كان

---

(١) "هــذه الوصايــة الطبيعيــة التي شكلــت مجتمع الرياضــ وجعلت همّــه الأول معرفة ما يفعلــه الآخر" (نساء المنكر، ص١٣).

(٢) "لأول مــرة تجــد في الرياضــ اضطهاداً لفئة مــن المواطنين أكثر مــن اضطهاد لأهل الحجــاز" (بنات الرياض، ص١٦١).

(٣) نساء المنكر، ص٧١.

(٤) فمدينة جدة على سبيل المثال لم تعد سوى واحدة من" قصص نجاح وثراء الناس الذين يعبرون الطرق الرئيســة المحرمة على مــن يعيشون الذل والضياع، إنها خاصة بالمواطنــين الصالحين وليست للوافدين البائسين الهاربين من حملات تفتيش الجوازات" (انظر: كتاب المتعبين، ص٢٤).

(٥) الأوبة، ص٥٥.

ذلــك جواباً لمن سألها عن موقفها من الرياض/الإنسان، وهـي إجابة مربكة تنطوي هــي والمواقف السابقــة على ثورة مقنعة ضد الرياض المستبــدة في رأيها والمتعارف عليه أنه "كلما كان القهر والاستبداد كبيرين تضاعف حجم الحقد والكراهية وأخذ أنماطـاً متنوعة من أشكال الانتقــام يصعب السيطرة عليها لتفريغ شحنات الحقد والكراهية اللتين تثقلان وجدان"(١) الإنسان وتؤرقان تفكيره.

لا شـك أن هذا الخطاب حمل في طياته نماذجَ متفــردة احتفت بالمكان المحلي حـين أنسنتــه عن وعي على نحـو ما أنجزته الروائيــة **أميمة الخميس** في روايتي: **البحريات** و**الوارفة** لنجدهــا تبدي اهتمامــاً واضحاً ببث خطابهــا عبر فضاءات هاتـين الروايتين، فـ **البحريات** يتمخض سردهــا للرياض عن صورة إنسان حقيقي يتموضـع على قمة هرم بنيتهــا السردية بملامحه الخاصة، ويهيمن على حركة من يعيشـ في كنفه من الشخوص حتـى أن قسوته انعكست على أهله وطبائعهم بحسب الرواية، كما أن أثر هيمنته واضح في تشكيل عموم الحالة النسائية فيه: فـ "النسوة يختفـين من خلف ثنايــا أرواحهن المتشابهة التي تخشى البريـق، أرواح أفلح المكان الرياض أن يختلسها ويحولها إلى كثبان مضللة للغرباء والطامعين"(٢).

نعـم، فالواضح أن سطوة الرياض/الإنسان بدت مهيمنة على شخصية بهيجة أو تلـك الأنثـى البحرية القادمة مـن الشام لتعيش في حضن صحـراء الرياض، أو الرياضـ بوصفها صحـراء، فبدت تحولات رحلـة حياتها متماهية مـع رحلة حياة الرياضـ مـن العفوية إلى التمـرد، أو منذ أن كانـت الرياض المدينـة مجرد ذلك الإنسـان البسيـط المتقوقـع في مجموعة رياض قابعـة بالقرب مـن مصبات وادي حنيفــة(٣)، وعاش ذلك الإنسان البسيط مرتهناً لشروط الطين والسعف والفلاحة،

---

(١) سلطة الاستبداد والإنسان المقهور، مرجع سابق، ص٦٧ .

(٢) البحريات، ص٩ .

(٣) ورد في الروايــة "في نهاية كل مصب لفـروع وادي حنيفة العظيم تنشأ روض، تتجاور هذه الرياض لتكون مدينة تحدب عليها أشجار النخيل وتطوقها" (البحريات، ص٣٥).

منكباً على ذاته، معزولاً عن الآخر، مكتفياً بما لديه من التمر واللبن، أما الآن فهو يمر في حالة تمرد تؤرخ لها الرواية ببداية خلعه لعباءة الصحراء وارتدائه عباءة المدنية، ليكن هدم سور المدينة القديم أول صورة فعلية لتمرده، نقرأ:

"عام١٩٥٩م هدمت الرياض سورها القديم، وجزت الحبل السري بخفة وحذر"(١). ليصبح هذا الإنسان منفلتاً من أمومة النخيل، ومتوجهاً صوب التحضر، بعد أن دبت الكهرباء في جغرافية جسده(٢)، جسده الذي "أخذ ملامح المدينة الحديثة، ونبتت على ضفافه العمائر الإسمنتية وبحلقت أسفلها أضواء النيون والمحلات"(٣)، فتنكر هذا الإنسان لسيرته الأولى بتحوله من الصحراء إلى المدنية، التي ضخت - بدورها - في سلوكه القدرة على تقبل الآخر والتعاطي معه بعد أن كان لا يرحب بالغرباء ولا يعرف ملامحهم، فهاهم الخبراء الألمان يسكنون على طرف واديه ليقدموا المساعدة له على الأخذ بأسباب الحضارة، وها هو يتيح الفرصة لأناس غرباء ليجاوروه، ويتعايشوا معه، فبجانب الرياض كان هذان الغريبان (عمر ورحاب) قد أجادا الرقص معها.."(٤)، بعدها نثرت الرياض كل تاريخ الطين والرمل وجلست على مائدة القمار تتوسل دروباً ممهدة وخالية من الغبار والعثار(٥).

واصلت **أميمة الخميس** هذا النهج الخطابي، الذي يغلف الرؤية السردية بخطاب تشف من مدينة لا تقبل الركون إلى غير التناقضات والتجاوزات والخروج والانفلات من القيد، رغم تلك الأغلال التي تجرها إلى النمطية والسكون، في روايتها الثانية **الوارفة** التي أطلقتها سنة٢٠٠٨م، وتحديداً بعد ثلاثة أعوام من إطلاق **البحريات**، ولمسنا بجلاء إصرارها على تفعيل دور المكان ومنحه واجهة

---

(١) البحريات، ص٣٥.

(٢) يرد في الرواية "كان مارد الكهرباء يجول تلك الأيام بين المدن والقرى، وأصبحت الكهرباء هي بطاقة الدخول الأولى من القرية باتجاه المدينة" (البحريات، ص١٣٦).

(٣) البحرياتص١١٥.

(٤) البحريات، ٢٥٤.

(٥) البحريات، ص٢٥٤.

السرد في بث مقولات الخطاب، بل هي في هذه الرواية تدقق النظر أكثر في خريطة الرياض، لتصور حياً من أحيائه الرئيسية لتضعه في واجهة السرد، هو حي عليشة في غرب الرياض، و"عليشة حي الرياض الرصين، وبيوتات الحمايل تلتف على وقارها وصمتها، والنساء المنغمرات بتفاصيل النهار الداخلي، وشغبهن مع الجدران، أما الأبواب ففراغها دوما يمتلئ بقامة رجل"[1].

على مثل هذا النحو تتحول الرياض المؤنسنة إلى حيلة سردية مؤثرة في التعبير عن الخطاب الضمني للذات الساردة على أثر إطلاقها العنان لصوتها لمناقشة ما هو قريب من القارئ مادياً ومعنوياً، وتوجهها صوب مجتمعه المحلي بما فيه من " ظواهر أو ملامح، أو إشكالات، أو حالات تقف ضد المجتمع، أو ضد أحد مكوناته الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو ضد عنصري استمرار النوع البشري المرأة والرجل"[2]، لتمرر - عبر حساسية التلقي - خطابها الخاص، وتتجاوز بذلك الخطورة الملتمسة في المجتمعات المحافظة من طرح القضايا الحساسة كمثل مجتمع المملكة العربية السعودية، حيث أن الكثير من القضايا نجدها محاطة بشيء من الحذر والخوف والتوجس، وكان الخطاب الراهن مغامراً في اقترابه من قضاياه المحلية بأساليب مختلفة كاستعمال الحيل السردية ومنها تصوير المكان المحلي إنساناً له روح ونبض وحياة لتعبس الرياض، وتشاغب جدة وتلتزم حريملاء الصمت.. إلخ.

الرياض صورة من جملة صور أنسن فيها هذا الخطاب الأمكنة السعودية تبعاً لواقعها الاجتماعي وتجسيداً لتنوع بيئاتها على المستويين الثقافي والاجتماعي، ومدى انفتاح كل بيئة أو انغلاقها، ليرسم لكل مدينة إنساناً يتسق في ملامحه العامة مع طبيعة كل مكان، فمدينة القطيف لا تخرج لحظة أنسنتها عن إطار ذلك

---

(١) أميمة الخميس، الوارفة، دمشق - دار المدى، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٩.

(٢) فهد حسين، أمام القنديل حوارات في الكتابة الروائية، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٤٧.

الإنسان المتحفز والمنغلق على ذاته[1] في آن، وهي تعيد حالة التناقض الواقعة بين التحفز والانغلاق إلى ظرف سياسي مرّت به هذه المدينة ذات الأغلبية الشيعية عام١٤٠٠هجرية[2].

يظهر تباين البيئات جلياً ولافتاً أيضاً فحين نقابل بين انغلاق القطيف/ الإنسان على ذاته، وبين انفتاح مكة المكرمة/ الإنسان على الآخر نلحظ مدى الوعي بأنسنة كل بيئة بما يتسق مع شخصيتها المكانية الأصل، إن انفتاح مكة المكرمة الذي لا مثيل له، بحكم ما تستقبله من الحجاج والمعتمرين من كل بقاع الدنيا يثير هذا الخطاب حد توجيه النقد للمكان كونه بلغ حد التنكر لأهله، أو السخاء مع الأغراب ودحرجة أهله إلى خارج دائرة الضوء، أو كما يصفها الخطاب الراهن بالعنقاء الأسطورية التي تنتزع زاد أبنائها لتطعمه للزوار، وهذا ما تصرّح به رواية **أجندة مغتربة**[3].

لا ننسى مدينة جدة التي حظيت بوافر كبير من الأنسنة في النصوص الروائية، بل نعدها منطلقاً لفكرة الأنسنة على نحو ما ناقشناه في المرحلة الثانية عبر رواية **الفردوس اليباب** التي أسهمت في إطلاق رحلة هذه الحيلة في خطاب الرواية النسائية السعودية، ولكنها لا تتوقف عن الحضور المؤنسن حتى في هذه المرحلة فرواية **ستر**[4] لـ **رجاء عالم** تتكفل بواحدة من هذه الصور، لحظة أن داهمت هيئة الأمر بالمعروف والنهي والمنكر مريم وزوجها محسن فتحولت جدة في نظرها شخصاً غريباً غير ذاك الذي ألفته وعاشت في كنفه، "من مكان اندلع ذاك الوجه

---

(١) يرد في الرواية: " تعلمت القطيف كيف تكون متحفزة دائما ومنغلقة" (الآخرون، ص١٨٩).

(٢) تقول: "كان العالم مهتاجاً، القطيف ملتهبة ومدخنة بقنابل الـ..يالله، زجاجات البيبسي كولا الفارغة، وقطع قماش أبيض، وتنكة كيروسين، وصارت قذائف نار وشظايا، كانت انتفاضة بسيطة جداً، والجميع يريدون شيئاً هائلا بقلب موازين الأرض، والثورة الإيرانية تغشي عيون الجميع وتمدهم بنسق مضيء لحذوه حذوا" (الآخرون، ص١٨١).

(٣) انظر: أجندة مغتربة، ص٣٩.

(٤) رجاء عالم، ستر، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥م.

للمدينــة، وجه لم يخطر لمريم وجوده مــن قبل، أو وجه لم يعتنِ بالتحديق في وجهها مباشــرة من قبل، وجــه ظل يتفاداها ربمــا، أو لعل حظها هو الذي تفــاداه .. قناع ضحــك بلا شارات تاريخية ولا روائح الحجــاز القديمة، هبّ من صوب الصحارى وتطرف قبائلها ليلبس المدينة في غفلتها"[١].

يفيدنــا هــذا بأن حيلــة الأنسنة للمكان قــد اُستغلت في هذا الخطــاب بصورة مغايــرة عمّا اُلف، فثمة تمــاه شهده الراهن بين الأنثى ومكانهــا، وبالأخص لحظةَ تعبيرهــا عن كينونتها جنسهــاً حيث لا تجد أبلغ من المــدن لاتخاذها صورة تندمج فيهــا، حتى تغتدي المدن كلها"أنثى تأتيك بألف صــورة وصورة للغموض! تغيبك في تضاريسها كما تضمك امرأة لا تعنيها إحباطات ليلتك الأولى على خاصرتها بقدر ما يعنيها توقيع هزائمك وانتصاراتك فوقها إلى حد الانتشاء"[٢].

ولنــا أن نعتبر انصهــار الأنثى في مدينتها، وقبولها استقبــال الغزاة والرضوخ لانتصاراتهم وهزائمهم دون اكتراث منها ملمح دال، يشير إلى نشوة جلد الذات في الخطــاب الراهن تحديداً، وهو ملمــح لا تعدمه المراحل الأخرى وإن كانت لا تعطيه المساحــة ذاتها التي رأيناها عليه في الخطاب الروائــي السعودي الراهن، وهو أمر سنتوقف عنده في معرض تفصيلنا لتوجهات الخطاب الراهن إن شاء الله.

نختتــم هذه الحيلة قائلــين:إن أنسنة المكان المحلي على هــذه الشاكلة الواسعة النطــاق تعمل على تزويد المتلقــي بلذة فائقة، تحدث من خلال نقــل اللغة المجردة إلى مــا هو حســي وملموس، لتصبح بمثابــة المفتاح، أو مفتاح الســر الأدبي بحسب رولانــد بــارت لسبب بسيط هو أن"الشيء المادي المفصل والحسييلعب دوراً أساسياً في الكتابة الأدبية، فوظيفته - التي بها بناءً على اقتحامه المفاجيء لحقل العقل - هي تكسير المنطق واللغة والكلام من أجل أن يمنح هــذه العناصر شكلاً آخراً من القول والرؤية"[٣].

---

(١) ستر، ص٩٠.

(٢) أجندة مغتربة، ص٢٤.

(٣) الأدب عند رولاند بارت، مرجع سابق، ص١٦١.

وإنصافاً لهذه المرحلة نقول: في حين لم تشهد المرحلة الأولى حضوراً لمثل هذه الحيلة السردية فإن أنسنة الأشياء حيلة فنية وضعت المرحلة الوسطى أسسها في خطاب الرواية النسائية السعودية بينما انطلاقتها وحضورها اللافت. حتى أنها انطلقت بما يشبه التقليد السردي المستمر. إنما كان في هذه المرحلة الراهنة، فقد لاحظنا كيف أن الكاتبات اضفين "صفات إنسانية محددة على الأمكنة والحيوانات والطيور والأشياء وظواهر الطبيعة حين تشكلها تشكيلاً إنسانياً، وتجعلها كأي إنسان تتحرك وتحس وتعبر وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله"[1]، وكان أثرها جلياً في اقتران الخطاب الكشف والفضح والتشفي.

---

(١) مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دمشق. دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، د.ط، ٢٠٠٩م، ص٩.

الحيلة الرابعة -

حيلة الأسماء المرجعية

كسراً لأفق توقعات القارىء وتفعيلاً لدوره التأويلي اتبع الخطاب الراهن نهجاً خاصاً في استحضار الكثير والكثير من أسماء الشخصيات المرجعية(١): تاريخية، سياسية، أسطورية، إشهارية وغيرها، وكأنه بهذا النهج يستثمر أسماء كوّنت الوجدان العاطفي لأجيال متعاقبة.

وبقولنا اسماً مرجعياً نعني ما أسماه فيليب لوجون Philippe Lejeune بـ" الاسم الواقعي، وهو العلم الشخصي الذي أقول معتقداً إنه يشير إلى شخص واقعي يحمل هذا الاسم، وقد يكون هذا الاسم اسم المدينة أو اسم الشهرة أو كنية"(٢).

في بداية الأمر، يتوجب علينا الإقرار بعدم خلو الرواية في شتى مراحلها من هذه الظاهرة، ظاهرة استحضار أسماء الأعلام في شتى المجالات إلا أن هذه الظاهرة اكتسبت وضعها الخاص مع رواية الحساسية الجديدة(٣)، مع التنبيه بأن الباحث لا يقصد بالاستحضار توظيف الاسم المتداول إعلامياً بين الناس بوصفه شخصية رئيسية من شخصيات الرواية بحيث تكون واحدة من فواعلها المشكلة لأحداثها، إنما نعني ذكر الاسم ذكراً طارئاً، وعلى نحو غير متوقع، فيُستحضر

---

(١) الشخصيات المرجعية: "هي الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارىء تشكيليها" (انظر: تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص٢٠٤).

(٢) يذهب إلى هذا الرأي عدد من النقاد منهم عبد المجيد نوسي في مؤلفه: التحليل السيميائي للخطاب الروائي حيث يقول: "إن تحليل مكونات خطاب الرواية استناداً إلى المفاهيم الإجرائية للسيميوطيقا، أبرز أن توظيف أسماء أعلام الأماكن والتواريخ الزمنية وبنية المحادثة وأسماء الشخصيات المرجعية يمثل عناصر منحت الرواية منزلة خاصة بين كتابات الخطاب الروائي العربي المعاصر وخاصة كتابات الحساسية الجديدة" (انظر: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٧و٨).

(٣) مرايا القص- بحث في السرد النرجسي من خلال نماذج من الرواية العربية، مرجع سابق، ص١٢٩.

اسم العلم المتداول في لحظة سردية خاطفة ومباغتة للقارىء وبصورة صادمة لأفق توقعهإلى الحد الذي يستفز القارىء فيدفعه إلى استحضار كل ما تحمله هذه الرموز من مرجعيات، وكأنه يبدي ردة فعل مباشرة تجاه هذا العلم أو ذاك.

والمسألة على هذا النحو تقانة حاضرة في الفن الروائي لفتت بطغيان حضورها أنظار الدارسين فحاولوا تفسيرها كلٌ بحسب رؤيته الخاصة، فأدرجهافيليب بوجونضمن ما اسماه الخطيئة السيريه، واعتبر ذكر أسماء الأعلام واحداً من أسبابها "الأمر الذي أفقد المتخيل الروائي سمة التجانس ليس مع ميثاق السيرة وحسب بل في البنية الروائية، نتيجة المغالاة في التمويه والرغبة الواعية واللاواعية ربما للتأريخ"[(١)]، على حد تفسير الناقد **محمد العباس** لمقولات **فيليب بوجون**.

في جانب آخر عدّها **أمبرتو إيكو** قادرة على إحداث فعلٍ هو بحد ذاته عملية ذهنية، تنهض بفعل القراءة لدى المتلقي وتتمثل في صور عديدةٍ منها: التوقف عن القراءة أحياناً أو إبطاء السرد أو التدبر أحياناً أخرى، أو إبداء التساؤلات اللازمة حول توظيف هذا العلم في هذا السياق أو ذاك وعلى هذه الصورة المباغتة.

ونضيف أن مثل هذا الإجراء من قبل الروائي وهذا الاستقبال من قبل القارىء حريّ بإنتاج سلسلة من التأويلات تتولد عنها سلسلة من الدلالات، وهو أمر حظي بمقاربات نظريات تحليل الخطاب حتى اهتمت بتبيان دوره الكبير في تدفق إيقاعية السرد بدرجة كبيرة، وفي الوقت نفسه ضخ الخطاب بطاقة تأثيرية أكثر فاعلية نتيجة إبلاغه للمتلقي بمعية صدمة شعورية غير متوقعة، أو قدرته على خلق "مناورة نصية يهدف من خلالها الأنا المتلفظ إلى تشويش أفق التلقي وخلط أوراق اللعبة التلفظية، وخلخلة الحدود القائمة بين النص الروائي التخييلي أو المرجع الواقعي الحقيقي"[(٢)]، وسوف نتوجه لدراستين فسرتا هذه الظاهرة:

---

(١) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، ص١٩ .

(٢) مرايا القص النرجسي، مرجع سابق، ص١٢٧.

الأولى: هي دراسة **تحليل الخطاب** لـج. ب. **براون**، وتوصل فيها إلى أن أسماء الأعـلام تندرج تحت قائمة الأدوات التي يستعملها الخطاب لإنتاج الإحالة اللازمة واعتـبر أن استخدام مثل هذه الأسماء ينضـوي تحت مفهوم الإحالة الخارجية[1]، بحيـث يقوم القـارىء بالالتفات عـبر هذا الاسـم إلى خارج النصـ حتى يتعرف علـى الشـيء المحال عليه، فذكرنا **أفلاطون** ـ علـى سبيل المثال ـ يحيل مباشرة على الفيلسوف اليوناني المعروف تاريخياً. ولكن لا تكتفي المسألة بهذا القدر من الإحالة بـل تتجاوزها في غالب الأحيـان ليصبح هذا الاسم العلم حيلـة تكرسها الإحالات المتناثرة في الخطاب الروائي، "فالمرجع في الخطابات ولاسيما الأدبية لا يُستقى من النصـ دفعـة واحدة، ولايبوح بسره في ظهوره الأول بل إنه كثيراً ما يخضع لمناورات المتكلم وخططه، فلا يعرض إلا ملتبساً بمقامات للقول مختلفة"[2]، وفق ما توصلت إليه دراسة **محمد الخبو: مداخل إلى الخطاب الإحاليفي الروايـة** حتى وإن رأى يول "أن استعمال أسماء الأعلام كعبارات محيلة أقل مدعاة للجدل"[3] من استعمال الأسمـاء المبهمـة، بالنظر إلى مرجعياتهـا المتفق عليها بـين المتخاطبين، فجميعنا يدرك ما يحيل عليه اسم الملك أوديب Oidipous، أو روميو Romeo، أوعشتار Ishtar، أو مسيلمة الكذاب.. وهكذا.

الدراسـة الثانية وهي لـ رشيد بن مالك وتتبلور وفقـا لرؤية سيميائية محضة، مفادها أن الشخصية المرجعية تتكىء على قوة حضورها المرجعي، " فالمرجعية هي الوظيفة التي يحيـل بها الدليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني سواء كان واقعياً أم خيالياً"[4]، وعليه فإنه يرى أن الشخصية المرجعية تحيل على الواقع غير

---

(١) يقابـل الإحالـة الخارجية عنـد يول "الإحالة الداخلية وهـي تتطلب من القارىء أن ينظـر داخل النص للبحث عن الشيء المحال عليه" (انظر: تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص٢٣٩).

(٢) محمـد الخبـو، مداخل إلى الخطـاب الحالي في الروايـة، صفاقس ـ مكتبة علاء الديـن، ط١، ٢٠٠٦م، ص٧٦.

(٣) انظر: تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص٢٥٠.

(٤) انظر رشيد بن مالك، السيميائية السردية، عمان ـ دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٣.

النصـي الذي يفـرزه السياق الاجتماعي، كصورة المهـرج في المجتمع الجزائري أو التاريخي كـ نابليون بونابرت Napoléon Bonaparte، ويرتبط وضوح هذه الشخصية المتميزة بالمعنى المليء والمُثّبت ثقافياً بدرجة إسهام القارىء في الثقافة الاجتماعية والتاريخية التي ينتسب إليها النص الروائي"[1].

تتراكـم هـذه الأسمـاء المرجعية في روايـة الراهن بصـورة تدعو للدهشة حتـى أن احتشادها هذا وقع في تشابه كبـير من حيث التوظيف والاستثمار خطاباً، وهـو ما دفع بالدراسة لفكـرة إضافة ملحق خاص[2] بهـذه الأسماء، مؤمنين بأنها خطـوة في مجـال البيبيولوجرافيـا وستفيد الباحثين. بـإذن الله. في مجال الرواية السعودية على اختلاف أوجه البحث فيها، علماً بأن هذه التوظيفات العديدة حققت الشرط. الأكثر أهمية بالنسبة للدراسة. ونعني به التوظيف لهذه الأسماء في لحظة سردية مباغتة، مما يكشف عن توجه عام للروائيات السعوديات لمثل هذا التكنيك السـردي في رواياتهن حتى بات تقليـداً يسم خطابهن الراهن علما بأن هذا الملحق سعـى لرصد الأسماء المرجعية في أكثر كم ممكن مـن الروايات ولا ندعي اشتماله على كل المنتج.

اللافت أيضاً أن ذلك التنوع لم يقتصر على أسماء الأعلام فحسب بل لحق به توظيف لا محـدود لمسميات أفلام السينما ومسميات الأغنيات الشهيرة ومطربيها ومسميات اللاعبين الرياضيين، ومسميات السيارات وأصنافها، ومسميات شركات التجميل الشهيرة والمطاعم العالميـة، .. والعطورات المعروفة .. إلخ، وسوف نضمن الملحق المخصص لهذا شيئاً من هذه النماذج.

علـى سبيل المثـال استخدمت **رجاء عـالم** في رواياتها الإحالـة على الشخوص التاريخيـة العديدة **بلقيس** في رواية **مسـرى يا رقيب**، **وشـهرزاد** في روايتي **سـيدي**

(١) المرجع السابق، ص١٣١ .

(٢) انظر: الملحق الخامس من ملاحق الدراسة، والذي خصص للأسماء المرجعية.

وحدانه، وحبّى[1] بدلالاته المتعددة، لم تكتف هذه الروايات وغيرها بتوظيف الشخصيات ذات مرجعية تاريخية فحسب، بل أتت على ذكر بعض المعاصرين كتوظيف رواية **طريق الحرير** اسم الناقد السعودي المعاصر **سعيد السريحي**، وتذكر الكاتبة **بهية بوسبيت** الأمير السعودي **سلطان بن سلمان** بغية تسمية مولودها باسمه تيمناً به وبإنجازه في ريادة غزو الفضاء عربياً.

ولنقس على مثل هذا مجمل روايات هذه الفترة التي وظفت عدداً لا حصر له من أسماء شخصيات تاريخية كـ أفلاطون Plato، ونابليون، و بيجماليون Pygmalion، وأرسطو، وصلاح الدين الأيوبي، وعباس بن فرناس وتوظيفها الأسماء ذات المرجعية الأسطورية من مثل عشتار، و فينوس Venus، وسيزيف Sisyphus، وغيرهم، كما توجه إلى أسماء العلماء واستحضرها مثل سيجموند فرويد Sigmund Freud، و ألبرت اينشتاين ، و الفراهيدي، و إمانويل كانط Immanuel Kant وغيرهم كثير، ولعب هذا الخطاب كثيراً على الطاقة التي تحملها الأسماء السياسية، والتي حظيت بقسط وافر من التوظيف مثل هتلر Adolf Hitler، وروزفلت Roosevelt، والسادات، وجمال عبد الناصر، و جيفارا Che Guevara، وصدام حسين، ومثلهم استثمر أسماء المشاهير من الشعراء كالشاعر الانجليزي تي سي إليوت T.S. Eliot، والشاعر الهندي طاغور Tagore، والشاعر العربي نزار قباني، والشاعر خالد الفيصل، وعلى غرارهم الكتاب والنقاد من مثل وليم شكسبير WilliamShakespeare، وهتشكوك Alfred Hitchcok، وفكتورهوجو، وسيد قطب، وعبد الله الغذامي، وتركي الحمد، ونجيب محفوظ وعبده خال وأحلام مستغانمي وغيرهم كثير، ولنقس على هذا أسماء نجوم السينما العالمية والعربية والمسلسلات التلفزيونية الشهيرة، والأماكن السياحية الشهيرة ومصممي الأزياء

---

(١) "حبّى اسم يذكرنا بشخصيتين: القصة الشهيرة عن حبّى بنت قصي الخزاعية في مكة خلال فترة ما قبل الإسلام، والثانية حبى الرمز الأنثوي بالشبق في المدينة المنورة" (انظر: الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص٢٢٢).

وأسماء العطورات وأشهر الروايات وأشهر الأفلام السينمائية.

كان هـذا الكم الهائل من الأسماء دافعاً للدراسة لمحاولة تناول الظاهرة بوصفها حيلة سردية اتبعها الخطاب الراهن لتحقيق أغراض بعينها غير مستهين بأثرها الفاعل في خلق خطاب يعمل على تحفيز القارئ ومباغتة شعورة، ودغدغة أحاسيسه، ولن يسعنا الحديث عن هذه الأغراض إن لم نحدد الخصائص العامة التي انتظمت هذه الأسماء المعروفة والمتداولة والشهيرة في نماذج هذا الخطاب وقد خلصنا إلى خصائص أربع هي على النحو التالي:

أ- أن الغالبية العظمى من روايات هذه المرحلة وظفت الأسماء ذات الصبغة المرجعية حتى بات تكنيكاً فنياً تعتمد بنيتها عليه، علماً بأنه لم تغب عن منتج المرحلة الثانية إلا أنها بصورة أقل كثافة.

ب - من حيث الكم سجلت الدراسة نسبة عالية لحضور تلك الأسماء في النصوص الروائية على اختلاف وتنوع مجالاتها اجتماعياً وثقافياً وسياسياً ودينياً وأسطورياً وما إلى ذلك.

ج- على الرغم من اختلاف القدرات في الكتابة الروائية بين روائيات الخطاب الراهن إلا أن سمة عامة سادت في طريقة توظيف هذه الأسماء اعتمدت على المباغتة وكسر أفق التوقع لدى القارئ بمداهمة هذه الأسماء للحظة سردية ما دون سابق تمهيد حتى أنها تذكر هذا العلم أو ذاك عابراً وعلى غير أهمية، أو يرد افتراضياً، أولا يعدو مجرد "تفصيل يبدو أنه يذكر بدون أي مبرر سوى أنه جزء من الواقع المقدّم"(١)، وذلك بالطبع هو الظاهر إما القصد الخفي فهو ما سنشير إليه في أغراض هذه الحيلة.

د- ثمة مقصدية لوحظت في توظيف هذه الأسماء في موقف خطابي ما دعت

(١) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ٢٠٠٣م، ص١٩٢.

فيها اللحظة السردية الروائية لفرض أسم بعينه دون آخر، وبوجود المقصدية تلك يؤكد الكاتب أن "الأدلة ليست اعتباطية وأن الاسم هو خاصة طبيعية للشيء على حد رأي رولان بارت"(١)، فكما يحتمل الخطاب الأدبي بعمومه استدعاء غير واعٍ تتداعى فيه الأسماء الاشهارية على المبدع، أثناء إنشائه لنصه يحتمل أيضاً ما يمكننا تسميته بـ الاستدعاء الواعي أو التناص الواعي، ونعني به أن يقرر المبدع عن قصد توظيف الأسماء المرجعية بوصفها تقنية سردية، فيختار منها ما يلائم خطابه إلى الحد الذي يشعرنا بأن منتج الخطاب "يملك زمام التحديد القبلي للمعاني المراد تبليغها للقارىء"(٢) كما جاء في منظور الجرجاني.

ويمكننا الاستدلال على مقصدية المؤلف تلك من خلال ما اسماه **أمبرتو إيكو** القارىء النموذجي(٣)، وهو "قارىء نوعي يتوقعه النص باعتباره محفلاً للتعاون"(٤)، ونرى أن الاستدلال عليه يأتي عبر هذه الحيلة وغيرها من الحيل، أي أن المؤلف ينتقي مجموعة اشارات "ترسم علامة تقود إلى انتقاء مباشر لقارئه النموذجي"(٥)، وبالمناسبة فهذا شأن يمكننا تطبيقه على كل ألوان الحيل وليس هذه فحسب.

وسؤالنا الآن ما هي المسوغات والأغراض التي تقدمها الدراسة حين اعتبرت الأسماء المتداولة إعلامياً، ووفق مرجعياتها الإشهارية المختلفة، المبثوثة في سياقات مختلفة من نماذج الخطاب الروائي الراهن، وبهذا الكم المثير للدهشة حيلة من حيل هذا الخطاب السردية والتي اعتمدها لإبلاغ رسائله؟

---

(١) انظر: محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق- منشورات وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٩٦م، ص١٣٧.

(٢) حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٧م، ص١٠٥.

(٣) بالإضافة إلى القارىء النموذجي فقد "أنتجت الأدبيات النظرية حول السردية وعلم الجمال والتلقي أو القارىء الموجه أنتجت مجموعة من الشخصيات أطلق عليها أحياناً القارىء المثالي، وأحياناً أخرى القارىء الضمني وأحياناً القارىء المحتمل، وكل قارىء من هؤلاء يشير إلى مؤلف مثالي أو ضمني أو محتمل" (انظر: ٦ نزهات في غابة السرد، مرجع سابق، ص٢٨).

(٤) المرجع السابق، ص٢٨.

(٥) المرجع السابق، ص٢٨ .

الواقع أن نماذج هـذا الخطاب كفيلة بتقديم الإجابة الشافية لمثل هذا السؤال فكل ما يبرر هذا الرأي وجدناه ماثلاً عياناً فيها، وكان أن أوجزنا هذه المسوغات على النحو التالي:

أولاً .قدرة هذه الأسماء على التشويش على النسق الواقعي وعلى نزع الألفة عنه بدمجه في سياقات ما ورائية، وهو مزيج كفيل بخلق متعة موشحة بالدهشة لدى القارىء، حين يرتبط اسم علم ما بواقع حياته وظروفه وقضاياه، ونحسب أن ذلك بدا بوضوح تام لدى لعبة **مي خالد العتيبي** السرديةعبر روايتها **كتاب المتعبين**، كذاك الربط المدهش بين فيلسوف الهند صصه، وبين حالة مدينة الرياض، ففيلسوف الهند لم يكن "يتصور ما ستؤول إليه الأمور في مدينة الرياض بعد قرون عديدة، وإلا لما استجاب لنداء الملك حين طلب من فلاسفة الهند اختراع لعبة تنافس لعبة الطاولة، أو زهرة النرد التي بعثها الملك الفارسي فأثارت الهدية غيرة الملك الهندي"[1]، فالمدينة الرياض بارتباطها بالواقعي والمعيش تمرر للقارىء عبر شكلها الهندسي غير المرضي بالنسبة للساردة، وهروباً من الاصطدام مع الرقابة أو غيرها تتخذ من وجود فيلسوف هندي يدعى صصه حيلة لطرح هذا الانتقاد، أيضاً على اعتبارأن الفيلسوف "لم يخطر بباله وهو يتقدم منتشياً في طريق القصر صبيحة يوم مشمسأن الرقعة التي يحملها في يده وتمثل خلاصة فلسفته ستقلب مدينتي مدينة الرياضبعد قرون عدة رأساً على عقب"[2]، فقد اخترعالشطرنج للملك،والرياض ما هي إلا لعبة شطرنج في شكلها الهندسي، وعلى القارىء بالطبع أن يفتح كل الدلالات الممكنة التي تحملها لعبة الشطرنج بشكلها الهندسي، القائم على المربعات، ولونيها الأسود والأبيض وجنودها وملكها وقلاعها وكأننا حيال مجتمع حاضر بيننا تماماً.

ليس هذا فحسب، فإمعان استثمار الحيلة تلك بدا قوياً في هذا الخطاب حد

(١) كتاب المتعبين، ص١٦.

(٢) كتاب المتعبين، ص١٧.

أن الـذي وضع المخطط الهندسي لمدينة الرياض ليس إلا مهندساً يونانياً قديماً هو دسكيادس، والذي "خطط تصميماً ذكياً وعديم الإنسانية في آن، مخططاً على هيئة رقعـة شطرنج... لا تنظـروا إليّ هكذا، في الحقيقة لست متأكدا من أن دسكيادس صـرخ وهـو عارٍ حـين فكر في تصميـم مدينة الرياض لكني واثق مـن استحقاقه للمساءلة القانونية"(١).

وهكـذا فالفيلسوف الهنـدي صصه والمهنـدس اليوناني دسكيادس يحضران بمرجعياتهمـا تلك ليصبحا على علاقة مباشـرة بحاضرة الرياض عاصمة البلاد السعودية، ومعهما شخصيـة ثالثة ذات مرجعية سياسية إنه هتلر الذي لا تصدق الرياض بوصفها "مدينة مغلقة على نفسها وعلى أربعة ملايين بيدق كريستالية هم صفـوة بشرها، وعلـى ليل غير نهائي من الكهرباء والمصابيـح المعلقة"(٢)، أنه كان يخاف الأماكن المغلقة.

لقـد اتضحت لنا محاولـة التعتيم علـى الوضع القائم في مدينـة الرياض من حيـث بنيتها الهندسية غير الملائمة، فضلاً عن انغلاقها الاجتماعي على ذاتها من خلال حيلة استدراج هذه الأسماء من مواضعها الأصلية تاريخياً وسياسياً، وجعلها مسؤولـة مسؤولية مباشرة عما يعانيه أهـالي الرياض الآن، من علاقات اجتماعية باهتة واختناقات مرورية وهويات متداخلة وتمدد عمراني مقلق، إذن فمن الواضح أن هـذه الأسمـاء في مجملها حين وظفت على هذه الشاكلة كانت تهدف إلى تغريب الواقع، ونزع الألفة عنه، وهي تقنيات تشكل في مجموعها ما تسمية فرانسواز Fran-coiseبـ عمليات التفريد ونعني بها "مجموع الرسائل الموظفة لتعتيم الشكل وإحالة مدة الإدراك وإبطاء التعرف.."(٣).

---

(١) كتاب المتعبين، ص٢١.

(٢) كتاب المتعبين، ص١٨.

(٣) محمـد بوعـزة، هيرمينوطيقيا المحكي- النسـق والكاوس في الرواية العربية، بـيروت- مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٢٢.

ثانيا: على العكس تماماً من المسوغ الأول فإن هذه الأسماء قادرة بحركة التفافيةمعاكسة على تكريس الواقع ودعم وجوديته، وأن هذه الحقائق المبثوثة في النص قادرة على خلق الانطباع بالواقع وإثقال القيود الجمالية بالقيود المرجعية[(١)].

وإذ يلفتنا هذا التصعد الكبير لأسماء الأعلام المرجعية نقر بأنه صنيع يهدف إلى تكريس أثر الواقعلتمثل هذه الآثار الواقعية مجتمعة الظلال الدلالية للواقع المعيش بحيث تعني أن هذا واقعي وحقيقي، وليس عالماً روائياً مختلفاً وهو أمر حري بإضفاء المصداقية على الرواية الواقعية.

في هذه الروايات يحتفي الخطاب بأسماء أشخاص لهم نصيب وافر من الشهرة بين الناس مستفيداً، مما يحيل عليه كل اسم منها في سياقه الذي اشتهر فيه وما تؤديه كل إحالة من دلالات والأمثلة على ذلك كثيرة، منه حضور الشاعر نزار قباني في سياق يتسق مع إحدى قضايا المرأة بوصفه شاعرا لها كما عرف عنه، وهو ما يؤدي إلى تكريس واقعية خطاب الرواية حين تتخذه الذات الساردة من نزار محفزاً لطرحها قضايا المرأة في مجتمعها، بل وتجعل من إحدى قصائده -سأكتب عن صديقاتي- منطلقاً لخطابها الإشكالي المتسق مع إشكالية قباني مع واقع المشهد الأدبي العربي والمجتمعات المحافظة، فتبدأ الساردة بعبارة "صح لسانك يا نزار قباني .. صدق من لقبك بشاعر المرأة ومن لا يعجبه ذلك فليشرب من البحر"[(٢)].

ومثله الحضور الذي يسجله اسم الناقد عبدالله الغذامي بإشكاليات طرحه النقدي المثير للجدل في مجتمعه خاصة، فالكاتبة ذاتها حين تلوي اختيار الوسيط الإعلامي الملائم لنشر ايميلاتها تضع اسم الغذامي وسيطاً، باتكائها على مقولة له تدور حول قضية الرواية والتلفزيون، لتنتهي إلى أن تصوير روايتها تلفزيونياً

---

(١) محمد الداهي، سيميائية الكلام الروائي، الدار البيضاء- المدارس شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م، ص٢٥٤.

(٢) بنات الرياض، ص١٢ .

أفضل بكثير من طباعتها كرواية، وذلك لكونها تتفق مع **عبدالله الغذامي** في كون الأدب برجوازياً والصورة ديموقراطية"[1].

وقد لوحظ لدينا بأن الكاتبة السعودية تتحين الفرص لدس الأسماء المثيرة للجدل في مجتمعها، وعلى حد سواء أسماء نخب الحداثة ونقيضهم أو الليبراليين وغيرهم وكأنها حين تتخير الأسماء الناضحة جدلاً وإثارة تستجدي من قوة حضورها في الذاكرة عوناً لإبلاغ خطابها، تماماً مثلما تتمرس سديم في **بنات الرياض** بالكتاب الروائيين السعوديين، الذين خرجوا بخطابهم الروائي للخطاب السائد إلى أفق روائي جديد وأثاروا به جدلاً واسع النطاق، كـ **تركي الحمد** و**غازي القصيبي** وتردفهم بالجزائرية **أحلام مستغانمي** أيضاً"[2]، حين تريد البحث عن الحب في كتاباتها ولكونها لا تريد "قراءة تحطيم الصنم العلماني ولا تريد قراءة أيجولات جديدة لـ **محمد الشريف** في معاركه ودفاعه عن النظام السياسي الإسلامي، ولا تريد قراءة خواطر **محمد الشعراوي** التي كانت تبحث فيها عما سرقه التشدد **الوهابي** من حياتها حتى نجدها تقول: "سأتوجه إلى **أحلام مستغانمي** سأتوجه إلى الحب"[3]، وكأنها بهذا تعمل على إسقاط كل الشعارات الماكنة في حضورها اجتماعياً وتستدعي بديلها هي كامرأة، بديل يروق لها ويتماشى مع طموحها الشخصي لا المجتمعي العام فاستدعاء **أحلام مستغانمي** استدعاء للحب، وإعلان الحب إعلان للتمرد بالنسبة لها.

ثالثا: إذا كان النص "آلة كسولة تتوسل إلى القارىء بأن يقوم بجزء من مهامها"[4]، فنحسب أن لهذه الحيلة - وفق آلة النص الكسولة التي قال بها **إمبرتو**

---

(١) بنات الرياض، ص٢١٨.

(٢) " اشترت العدامة والشميسي لتركي الحمد بعد أن رأت رجلاً خليجياً أربعينياً يطلبهما من البائع أمامها، واشترت رواية شقة الحرية لـ غازي القصيبي.. وأخيراً اختارت رواية ذاكرة الجسد لـ أحلام مستغانمي" (انظر: بنات الرياض، ص٧٧).

(٣) نساء المنكر، ص١١ .

(٤) ٦ نزهات في غابة السرد، مرجع سابق، ص٢٠.

إيكو - قادرة على تفعيل دور القارئ واستنهاض ذاكرته بإشراكه فعلياً لا بالقراءة فحسب، بل بتوجيه مسار الخطاب دلالياً وكأنه يقوم بدور موازٍ لدور السارد المتمثل في إطلاق اسم ما، أسم يقترن في ذاكرة القارئ بمرجعية محددة كما يحظى بشهرة واسعة ربما لاً تجعله أسير مجتمعه المحلي بل أكثر من ذلك لتتم عملية التفعيل تلك وفق آلية لها مسارها المحدد، بحيث يقوم السارد بإقحام ذلك الاسم في مقطعٍ من مقاطع الخطاب وكأنه بهذا يثير "وقائع محايثة لبنيته الذهنية ومتضمنة في العلبة السوداء للمتلقي، ولا يمكن أن يحصل التفاعل الإيجابي بينهما، إلا إذا استندا إلى معرفة خلفية مشتركة، وهذا ما يحتم على منتج الخطاب مجاراة معتقدات المتلقي بما له علم به مسبقاً.

بناءً على ما سبق ذكره نستطيع تبرير تدافع الخطاب الروائي الراهن وربطه لتلك الأسماء المعروفة بقضايا ذات هاجس إنساني يتسم بالشمولية كقضايا الحرية والعدالة والمساواة وغيرها من القضايا المصيرية، ولنأخذ حرية الإنسان مثالاً، لنجده تنطرح في خطاب هذه المرحلة في الكثير من المقاطع السردية، عبر أسماء أعلام تأتي في ثنايا النصٍ بصورة مباغتة، حتى يجد القارئ نفسه مستدرجاً إلى ساحتها مستحضراً على وجه السرعة ما ألفه عن تلك الشخصية من أدوار وبرامجمحددة مسبقاً، كأن يتمفصل اسم **الملك فيصل** تاريخياً في السرد للتوثيق لعهد جديد من الحرية، كما تقول رواية **هند والعسكر**: "أدركت عموشة أن تاريخاً جديداً يختلف عن تاريخ أمها وأبيها قد جاء عندما أقر **الملك فيصل** قانون تحرير العبيد في الستينيات من القرن العشرين"[(١)]، ومثل الربط الذي تجريه رواية **كتاب المتعبين** بين **بيجماليون** والحرية لتقول: "في الحقيقة لا أعرف لماذا أغفل التاريخ ذكر السبب، أو الطريقة التي مات بها **بيجماليون** لكني قدّرت أنه قتل نفسه، ندمت فقط على أني لم أترك ورقة قبل موتي أقول فيها "مات شغفا بالحرية"[(٢)].

(١) هند والعسكر، ص١٨ .

(٢) كتاب المتعبين، ص٦٩-٧٠.

وقد أمعن هذا الخطاب في استثمار كل الرموز المتواطىء على دلالاتها لتكون مدخلا يلفت به الأنظار إلى حرية المرأة فتأتي حديقة **الهايدبارك** واحدة منها، والتي لفتنا - بحق - مدى توظيفها لها في ثنايا هذا الخطاب لنجدها في **بنات الرياض** و**نساء المنكر** و**الأوبة** و**ملامح** و**أجندة مغتربة** و**عيون قذرة** والعديد من الروايات[1].

إذن تكمن قيمة هذه الحيلة في مدى قدرتها على استثمار ما يمكن استثماره من طاقة معرفية، يشارك المتلقي في إنتاجها، فتتكامل الطاقة المعرفية المختزنة في الذاكرة الجمعية بجذب القارىء تلقائياً، وموضعته في زاوية الرؤية ذاتها التي من خلالها يرى العالم من حوله، وهنا تكتسب المقصدية - التي تحدثنا عنها سلفا - خصوصيتها في التوظيف الأدبي حين تتوسل الكاتبة هذه الأسماء المعروفة سلفاً، فتحفز القارىء على الكد والتعب، وإعمال الحدس والفكر لبلوغ المقاصد العميقة من إيرادها في السرد.

رابعا - بالاستحضار الخاطف لأسماء تاريخية وأسطورية وضع الروائي ضمن قائمة أهدافه إعادة تمثيل التاريخ في لحظة تتكفل باستعادتها شخصية تاريخية ما، يشار إليها في سياق الخطاب لا بصورة تفصيلية، إنما على نحو عابر، وبذكرها يحدث البعد الاسقاطي الذي يرمي إليه كاتب الرواية، وظهوره يكون لحظة تلقي القارىء لمسمى ذلك العلم الذي ينعكس مباشرة على واقع الحياة المعيشة في الحاضر، فاسم العلم التاريخي على سبيل المثال يدخل إلى خطاب الرواية "بحقيبة ملابس جاهزة، لا يمكن أبعادها عنها، أو اقتراح ملابس جديدة لا علاقة لها بالصورة المرسومة عنها"[2]، وهو تلازم في مسمى الشخصية التاريخية يقوم بتثبيت

---

(١) اقترنت الهايدبارك لدى أنثى هذا الخطاب بالإحالة شبه المباشرة على الحرية. التي تتأملها المرأة وتسعى إليها، وارتبطت أكثر برغبة المرأة من الانعتاق من الأمكنة المغلقة، والكبت الاجتماعي، وغير ذلك من الممارسات الحادة من حريتها، ليكن توظيف اسم الهايدبارك اللندنية وبرمزيتها المتعارف عليها مسألة اتفاق بين روائيات هذا الخطاب.

(٢) الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص٢٢٦.

مـا يسمى بـ الشفرة المرجعية[1]، فيهـا والتي لها قدرة فائقة علـى تفعيل النماذج القابلةللتصديـق، أو المحاكيـة للواقع في الخطاب السردي، وهكـذا فعلت الأسماء الواردة في نماذج الخطاب الروائي الراهن من مثل **صلاح الدين الأيوبي**و**آينشتاين والفراهيدي**[2]، جـاء استحضارها وفقاً لما بـين كل شخصيتين من تنافر، فـ**باول** كشخصية معاصرة، لا يمكنها أن تلتقي مع تاريخ **صـلاح الدين** في شيء، وبطبيعة الحال فـ**اينشـتاين** ونظريتـه النسبية لا تقارن بأي حال من الأحوال بنظرية النحو لـدى **الفراهيـدي** أما رواية **هند والعسـكر** فلا تجد أكثر تطابقـاً لشخصية أخيها إبراهيـم الـذي عرف بتشدده الدينـي، ومغالاته في التطرف سـوى صورة تاريخية ألفناها بحمولاتها الدلالية الثابتة الخارجة أصلاً عن حظيرة الدين الإسلامي وهو ما يكسب الدلالة في العبارة التالية وقعاً خاصاً فتقول:

" ومن قال إنك حفيد **ليلى العامرية**، أنت حفيد **مسيلمة الكذاب**"[3]، وقس على ذلك الحضور الكثيف لقائمة طويلة من الشخصيات التاريخية، بل والأسطورية ليوظف سيدنا **آدم وإسماعيل وسليمان** عليهم السلام، وأقوام **عاد وثمود والفراعنة وعباس بن فرناس**، مع ملاحظة أن جميع هذه الأسماء التاريخية والأسطورية ذات إشعـاع خاص ممـا يضفي على الخطاب جانباً أيقونياً يدفـع إلى التجذير الخيالي في الواقـع، فتصبح بمثابة الوصلـة التاريخية بين حاضر معيشٍ وماضٍ درس بما انضوت فيه من شخوص وظروف وأحداث.

---

(١) ورد في كتاب المصطلح السردي لـ جيرالد برنس التعريف التالي:
" الشفـرة أو الصـوت الـذي يرجع فيه أو يشير سرد مـا أو جزء منه إلى خلفية ثقافيـة معينة أو نماذج مجسمـة من المعرفة (طبيعية، سيكولجية، تاريخية، وطبية..) أو أشياء ثقافية" انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص١٩٥.

(٢) في روايـة الآخـرون يرد المقطع التالي" إننـي لا يمكن أن أقارن بين دماغين، واحـد يفكر في ضغط باول والآخـر يفكر في انتصارات صـلاح الدين الأيوبي ولا بين نسبية اينشتاين ونحو الفراهيدي" (الآخرون، ص٦٤).

(٣) هند والعسكر، ص٨٠.

خامسا - بالعودة إلى بداية حديثنا عن فن الحيل وقدرتها على تمرير المعلومة المريبة من دون أن يصار إلى الاعتراض عليها أو الجدل من حولها نؤكد أن من استراتيجيات استخدام الحيل في خطاب الكاتبة السعودية تجاوز الرقيب بسلطته الرسمية، أو الاجتماعية والروائيون عامة حين يمارسون لعبتهم تلك إنما يريدون تذليل "عقبة وجود بعض المحرمات في مجتمع معين، بغية إحباط الرقابات ذات الطابع الأخلاقي أو السياسي أو القانوني، والاحتيال على قانون الصمت الذي يحظر التحدث عن بعض الأغراض الخطابية، ففي سياق اجتماعي معين ثمة العديد من الأمور التي ينبغي عدم الإتيان على ذكرها بشكل مباشر على الأقل"[(١)].

ومثال على تلك الأسماء الأسطورية أو الأنماط العليا حين تداخلت مع اللقطات السردية في خطاب الروائية السعودية إنما جاءت لتؤكد مماحكة ما اُعتبر مسلماً به، وتمرير ما تريده هي بواسطة هذه الأسماء، وهي بهذا تسعى " لإزالة كل طابع إشكالي من فكر المخاطب من شأنه أن يوقظ أي اعتراض عليه أوأن يعززه"[(٢)]، فالنمط الأعلى **عشتار** - الآلهة المعروفة في أساطير الأقدمين - تمرر في رواية **القران المقدس** عبر سلطتها الأسطورية عدداً من المقولات الدينية[(٣)]، والسياسية المتجاوزة، إذا ما قيست بمعيار المجتمع المنتجة في إطاره، أو بمعيار رقابته الرسمية الصارمة الذي يراه بعض المتابعين نظاماً مطاطياً قابلاً لكل حكم، فيصفه أحدهم بقوله "رغم أن نظام المطبوعات الأخير قد نص صراحة على عدم فرض رقابة على الصحف إلا في الحالات الاستثنائية، إلا أننا نجد أن الواقع العملي والممارسات

---

(١) المضمر، مرجع سابق، ص٤٩٨.

(٢) المرجع السابق:٥٠٨ .

(٣) تقول عشتار موجهة الحديث إلى ليلى:
"..لا تبتلعي ما يدور حولك من مفاهيم فكرية دون غربلتها على محكات علمية موثوق بمصداقيتها، لأن كل ما قيل وما سيقال، وما كتب وما سيكتب صيرورة وليس ثباتاً دائماً لذلك هو مطروح للنقاش وللتداول ومعرض للقبول وللرفض هذه حقوق البشر الشرعية لذلك لابد أن يعوها.." القران المقدس، ص ٢٠٦، بطبيعة الحال هذا أقل الأمثلة تحريضاً من عشتار لليلى، ففي الرواية مقاطع تناقش على لسان عشتار العقائد والأديان والمسائل الحساسة جداً.

الفعلية بعيدة عن المبادىء التي تصبح ليست لها قيمة أمام الواقع الفعلي، فما زالت الرقابة موجودة، ومازال مسلسل هروب الكتاب والأدباء السعوديين إلى الخارج لطبع إنتاجهم مستمراً، ومازلنا نسمع بمنع قصيدة من النشر، أو معاقبة بعض الكتاب وفصلهم، وذلك للعبارات المطاطة التي احتواها نظام المطبوعات مثل الإضرار بالمصلحة العامة العليا للدولة أو خدش الآداب العامة أو تنافي الأخلاق"[1].

وتبقى الرواية السعودية في المشهد الثقافي عامة بيئة مناسبة لتمرير الخطاب على اختلاف صيغه وتوجهاته، عبر حيل السرد العديدة وفي ظل استمرارية الصراع وتصاعد وتيرته بين جانبين القوى المحافظة والقوى المضادة لها، فالمتداول والمعروف أن ارتفاع معدلات الرقابة في مجتمع تنعكس تلقائياً آثارها في بنية إبداعاته، أما المجتمع الأكثر تحرراً فله قدرة على تناول الأشياء والتفاصيل الدقيقة حتى اليومي منها، في وجود الرقابة فلا حيلة للمبدع إلا أن يبتكر خططاً للتغلب في سرده على حواجز الرقيب بصفته الرسمية أو الاجتماعية حتى، وهو بالتالي يحرر نفسه من مساءلة الثابت واليومي والمعيش[2]، هذا في واقع الحال بعض من المرونة التي يتيحها النص الروائي لكاتبه حين تصير الكتابة لعبة لا أكثر، وبالتالي علينا أن نقتنع بأن الخطاب " ليس في واقع أمره سوى لعبه، لعبة كتابة في مرحلة أولى، ولعبة قراءة في مرحلة ثانية، ولعبة تناول في ثالثة"[3] بحسب

(١) المعروف أن الرقابة على المطبوعات في المملكة عرفت منذ صدور نظام المطابع والمطبوعات الصادر بالإدارة السنية برقم١٢/٢/٦وبتاريخ١٣٥٨/٢/٢١هـ، والمبلغ لوزارة المالية بالأمر السامي رقم(٤٥١) بتاريخ١٣٥٩/٣/٢٩هـ في طبعته الخامسة، سنة ١٣٧٦هـ.. وقد جدد هذا النظام برقم١٥وبتاريخ ١٣٧٨/٨/٨هـ.. بعدها صدر نظام آخر برقم٦٥بتاريخ١٤٠٢/٣/٢٣هـ، وبمرسوم ملكي رقم١٧/م بتاريخ ١٤٠٢/٤/١٣هـ.. ومؤخراً فقد صدر نظام المطبوعات والنشر الأكثر جدة برقم(م/٣٢) وبتاريخ١٤٢١/٩/٣هـ.(انظر: محمد القشعمي، الفكر والرقيب، البحرين دار الكنوز الأدبية، ط٢، ٢٠٠٢م، من ص٣٣ حتى ص٣٧).

(٢) خطاب السرد، مرجع سابق، ص١٤٨ .

(٣) الخطاب العقائدي والخطاب الفني، مرجع سابق، ص٢٦.

ميشيل فوكو، لنعود مؤكدين بأن تشكل مجمل هذه السمات والحيل السردية يخلق في آخر المطاف توجهات خاصة تحدد المقولات الرئيسية التي توخاها الخطاب، ويتمركز من حولها، وتلك التوجهات إذا ما قورنت بتوجهات الخطاب في المرحلتين السابقتين طرأ شيء ملحوظ، قد نصفه بالتحول الفعلي في التوجه العام للخطاب الروائي النسائي السعودي، والذي يقف البحث الآن على أعتاب ردهته ممثلاً في الفصل الثاني من هذا الباب.

الفصل الثاني
توجهات الخطاب الروائي الراهن

التوجه الأول.

خطاب المنظومة المفاهيمية الخاصة.

التوجه الثاني.

الخطاب المضاد

التوجه الثالث.

الخطاب المتمرد

التوجه الرابع.

الخطاب المناوىء

التوجه الخامس.

الخطاب المحايد



ـ التوجه الأول ـ

خطاب المنظومة المفاهيمية الخاصة

"عندما تتغير ظروف الحياة فإن الأشكال التقليدية للثقافة تتوقف عن مد الإنسان بالحد الأدنى من الإشباع لذلك فهي تُستَبْعَد وتظهر بدلاً منها حاجات جديدة، وتكيفات ثقافية جديدة يعيش الإنسان من خلالها"(١)، مما يؤدي إلى تكوين التشكيلة الخطابية الجديدة لمجتمع ما، وهي عملية ديناميكية تتم عن طريق هدم وتقويضالنظم المعرفية التقليدية غير المتماشية مع ما يحدث في واقع المجتمع من تغيرات، وهي نظم تشتملعلى مجموعة مفاهيم، تشتمل بدورها على مجموعة مقولات فلسفيةأو فرضيات نفترضها عن أنفسنا وعن الآخرين والحياة، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، أي بالفعل المادي والروحي للإنسان(٢).

وعلى الرغم من أن المفاهيم قد تصاب بشيء من الركود في نموها وتغيرها إلا أن تعرض مجتمع ما لهزات قوية مزلزلة تدفعه بالضرورة إلى إعادة النظر في مفاهيمه لسبب بسيط هو تغير إدراكه وتحوله من حالة التلقي السلبي إلى طرح التساؤلات وإعادة تشكيل المفاهيم.

أما رحلة نمو هذه المفاهيم فتنقسم إلى جذر وآلية ونتيجة، أما الجذر فهو حاجة الإنسان للبحث عن المعنى وهي حاجة روحية ضرورية، وُصفت بأول اشتياقات الإنسان الروحية وغرضها الوصول إلى معنى الوجود الإنساني وإلى معانيه وتصوراته وقيمه ومواقفه وحاجاته الروحية والبدئية.

أما الآلية فهي حراك المجتمع وتجدد الغايات فيها على اعتبار أن تطور

---

(١) سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكالات.. من الحداثة إلى العولمة، مرجع سابق، ص١١٨.

(٢) انظر: مجلة دارين، محمد العلي، نمو المفاهيم، الدمام. نادي المنطقة الشرقية الأدبي، عدد١٦، ٢٠٠٧م، ص٣٧.

المجتمعات وتغيرات واقعها عبر التاريخ، هي البواعث الفعلية على حراك المفاهيم وتجددها، ينتهي هذا كله إذا ما تحقق إلى نتيجة أساسية هي الاطمئنان الروحي، والتخلص من الخوف ومن ظلام المجهول أو التخبط فيه.

ومن أبرز العوالم المساعدة على تغير المفاهيم التراكم الزمني الذي يحدثه امتداد التجربة وتنوع حقبها التاريخية، المواكب لحركة إنتاجية دائبة تشتمل على تنوع في المنتج وتعدد في المقولات، واصطفاف من قبل المنتجين له، وهو أمر واقع في مسيرة الرواية النسائية السعودية التي مرّت بحقب تاريخية متنوعة ومتغيرة فحركت بتراكماتها العناصر الثقافية العامة.

لقد مر بنا قابلية التراكم الكمي للمنتج الروائي للاختلاف من حول تفسيره، فهناك من يطلق عليه "فوضى قد لا تكون خلاقة بالضرورة ولكنها معنية بتقليص المسافة المتوهمة الفاصلة بين الفن كنص إبداعي، وبين المجتمع كمنظومة قيم مطمورة في ركام هائل من الأعراف"[1]، وهناك من يراها عنصراً أساسياً في تكوين مفاهيم خاصة بفئة ما كالنساء مثلاً، إذا ما تراكم منتجهن الإبداعي، أما رأي الباحث في موقفه من مسألة التراكم ودورها في تغيير المفاهيم في خطاب الرواية النسائية السعودية على وجه الخصوص، فتتلخص في أن هذا المنتج المتراكم .وإن كان غير جدير بخلق حالة تحول جذري. فيكفيه ما يخلقه من إضافة وإعلان عن قناعات متنوعة قد تتعارض مع المفاهيم المتداولة في الخطاب السائد بعد أن تخثرت وتفسخت وتناقضت بفعل فترات التخلف والجمود الطويلة.

يحظى مثل هذا الموقف الذي تتخذه الدراسة بتأييد كثير من الدراسات كالدراسات الاجتماعية والفلسفية وفقاً لنظريتين: أولاهما ترى أن المفاهيم "كائنات معرفية حية تتحرك بين البشر وفي ثنايا الفلسفة والأدب ومختلف العلوم والثقافات. تعيش حياتها الفكرية بمختلف أطوارها بدءاً بالنشوء والتحديد، وانتهاء

(١) جدلية المتن والتشكيل، مرجع سابق،ص١٩٦ .

بالاستقصاء والاستثمار، وفق سمات وخصائص مجالها المعرفي والإقليمي، تبرز أحياناً وتحضر بقوة، وأحياناً أخرى تتوارى وتغيب، بل ويتم تجاوزها أو تتجدد مفسحة المجال لإضافة مكونات جديدة عليها"[١]، تبعاً لما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي بيار بورديو الصراع والمواجهة بين التصورات المختلفة للقيم[٢]، والتي تنتج عن اتساع دائرة المشترك بين المجتمعات فتبلغ حالات متقدمة وخطيرة من الصراع والمواجهة[٣].

أما الثانية، فتنظر للخطاب على أنه لا يعدو لعبة مفاهيم واحتمالات نظرية على حد قول ميشيل فوكو، وبالتالي فهو بمثابة فضاء تتداخل وتتحاور داخله جملة من المفاهيم تبعاً "لإنتاج موضوعات المعرفة وتوالد مواصفات القيم وذلك على نحو يميز كل خطاب عن غيره، ويواجه كل خطاب غيره في علاقات المعرفة التي هي علاقات القوة في المجتمع"[٤].

ثم إن هذه المفاهيم التي يعلن عنها خطاب مرحلة ما تتجاور فيما بينها عبر النماذج المختلفة فتحدث توجهاً فكرياً ما، أو تكشف عن فلسفة تشكل رؤية محددة، بل وتصير - في الوقت نفسه - أحد المعايير التي نقيس من خلالها مدى تحوله عن سابقه من الخطابات المعلنة في السياق نفسه، على اعتبار أن "قاعدة التحول أو التفسير هي تعيين الشروط التي اجتمعت في لحظة ما وسمحت لمواضيع ولإجراءات

---

(١) انظر: عمر كوش، أقلمة المفاهيم - تحولات المفهوم وارتحاله، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٢م، ص٣٩.

(٢) القيم "هي معايير توجه السلوك الفردي والجماعي في المواقف المختلفة وتنشأ من التفاعل بين البشر والواقع بكل أبعاده الطبيعية والإنسانية" علماً بأن القيمة حاجة إنسانية عامة، ولأنها حاجة فهي تمثل غاية من الغايات ويلعب المفهوم دوراً في الوصول إلى تحقيق الغاية، وبالتالي فإن القيمة يقين ثابت، أما المفهوم فهو يقين مرحلي والقيمة لا تختلف عليها الناس لأنها حاجة عامة، إلا إذا دخل المفهوم إليها فإن طريق المجتمعات إليها يكون مختلفاً حسب اختلافهم في السلم الحضاري" (انظر: مجلة دارين، نمو المفاهيم، مرجع سابق، ص٣٨).

(٣) جدلية المتن والتشكيل، مرجع سابق، ص١٧٤.

(٤) الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص٣١.

ومفاهيم أن تتشكل"[1]، فيأتي الخطاب حينها - لا لمجرد القيام بمهمة تواصلية على حد رأي **جوليا كريستيفيا** - بل "للتشكيك في قوانين الخطابات القائمة ويقدم أرضية صالحة لإسماع صوت خطابات أخرى جديدة، فالمس بمقدسات اللسان عبر إعادة توزيع مقولاته النحوية وتغيير قوانينه الدلالية - على نحو ما سنعرضه بعد قليل في الرواية السعودية - يعني أيضاً المس بالمقدسات الاجتماعية والتاريخية"[2].

تحقق مثل هذه الحالة وضعية نصنفها في حيز التمرد ليصبح تمرد الخطابات عاملاً من عوامل تغير المفاهيم وتجددها في حقل خطاب ما، بل هو من أكثر العوالم قدرة على خلق حالة تغيير، نظير سعيه الجريء إلى فرض وجهات نظره ورؤيته، حتى وإن اتسمت بالجدة والمغايرة فضلاً عن أن التمرد له إمكانية تسريع الانكسار حتى وإن لم يتجاوز في بعض مراحله طرح الأسئلة الجديدة ولفت النظر إلى قضاياها.

ينتج هذان العاملان وعوامل أخرى - لا مجال لذكرها - توجهاً همه الأول إعادة السؤال حول بعض القيم الإنسانية، قيم الحب والإبداع والحرية والرجولة والعدالة، إلا أن الأشد وقعاً اقترابها من المقدسات برغم سطوتها ومعياريتها، بل وعظم التماس معها، فوجدنا الروائية السعودية تقتحم هذه الوجاهة وبطرائق عديدة كالتصريح برأيها فيه والالتفاف حوله، أو استحضار رمزاً من رموزها.

لقد كان من المتوقع أن يكون ذلك شأن خطاب الرواية السعودية الذي تشكل في ظروف خاصة، تتماس حيثياته مع فورات سياسية واقتصادية واجتماعية صاخبة، حتى وضع في أولوياته هدف البحث عن الحقيقة المغيبة من وجهة نظره، باحثاً فيها عن سر قلق الذات وتشظي الهوية، والخوف على الانتماء، فمسألة الوقوف على حقائق الوجود هو - بحد ذاته - مطلب إنساني تتجه إليه الأنظار كلما

---

(١) الفلسفة واللغة، مرجع سابق، ص١٦٩ .
(٢) علم النص، مرجع سابق، ص٩.

ازدادت الذوات وعيا بشؤونها، واتسعت مداركها ومعارفها، وعلى اعتبار أن "الرواية إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة"(١)، ونظن أن الروائيات السعوديات في المرحلتين الثانية والثالثة وبعد أن أصبن حظاً وفيراً من التعليم والاحتكاك الثقافي والاطلاع المعرفي تصعّد لديهن الجانب الفرداني، فوجدن الباب ـ رغم وضعه الموارب ـ فرصة لتفعيل عجلة البحث والتنقيب عن حقائق ذواتهن أولا وحقائق الوجود المتبلورة في العديد من المفاهيم التي سنأتي على ذكرها تباعا، بوصفها مفاهيم تقاطعت كثيرًا مع التصورات التي اختزنتها الذاكرة الأنثوية منذ طفولتها، الذاكرة التي تكونت عبر صراع قيّمي شتت تلك الذوات، لتجد نفسها في لحظة تاريخية ما أمام فهم متناقض بين ما يقال حول هذه القيم من تعريفات ومفاهيم، وبين العمل بها سلوكاً على أرض الواقع، قيم أفرغت من معانيها وباتت مجرد صور ذهنية محضة، فالحرية التي تُعَرف لها في مناهجها الدراسية، وتتمثلها شخوص الحكايات، وتنادي بها الكتب هي على النقيض تماما من الحرية التي تمارس واقعا في مجتمعها، وقس على ذلك الكثير من قيم الزواج والرجولة والمكانة الاجتماعية.. إلى آخره.

ولاعتبارات عدّة تكفلت المرحلة الراهنة بجرأة طرح الأسئلة بل إنها تفردت بالغلبة في هذا المضمار رغبة في إعادة النظر في المفاهيم الحياتية القائمة، ومُخَالَفَة للوضعية التي جاءت عليها المرحلتان السابقتان، فقد رأينا كيف امتثلت الأولى للخطاب السائد ورددت مفاهيمه، وانساقت لقيمه دون جدل معه بوصفها استجابت لتعليمات المجتمع السعودي المحافظ وخضعت مسالمة لسلطته، وفي المرحلة الثانية ظهرت ثمة رغبة في تجديد المفاهيم ولكنها رغبة غير متحققة واقعياً، أو لنقل رغبة مواربة فإلى أي مدى حقق الخطاب الراهن هذا التحول؟

---

(١) ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت ـ دار عويدات، د.ط، ١٩٨٢م، ص٥.

بتفحص الوقائع اللغوية في نماذج الخطاب الروائي الراهن والتي هي الصورة الواقعية المجسدة للعمليات الذهنية لمنتجي هذا الخطاب[1] تستوقفنا موجة

من العصف الذهني الباحث عن إجابات جديدة لأسئلة معروفة ومطروقة من ذي قبل، فأنثى هذا الخطاب أخذها "دوار كبير رحل بها إلى الجنة والنار والقرآنوقصص الأمم الغابرة والأنبياء والموت والبعث.. "[2]، فنتجت عبر هذا العصف إشارات عديدة لتوجهات فكرية لم يكن الخطاب الروائي السعودي قد اعتاد تسويقها أو المجادلة من حولها، كونها صنفت لديه وبصرامة شديدة في قائمة المحظورات، أو المحرمات بناء على توصيات الثقافة المحافظة، وهي جملة مفاهيم تتخذ أحد المسارين التاليين: المسار الفكري والمسار الفلسفي، وتظهر في مجملها متعلقة إما بالحياة الاجتماعية أو السياسية أو الدينية أو العاطفية، وبمجرد أن يتوجه الخطاب الراهن إلى ملامسة حرمتها فقد سعى لزحزحتها إلى منطقة جديدة، وأعمل فيها معاول التحديث أو التغيير أو حتى معاول الهدم الكلي بإحداث قطيعة معرفية زمنية ليبني عليها من جديد وفق تصوراته واستراتيجياته الممتزجة تمرداً ورفضاً وبحثاً عن الذات.

وبغض النظر عن إن كان ما يحاول الخطاب الراهن إحداثه من تغيير في مفاهيم القيم من حوله قائماً على وعي بالمرحلة وشروطها أو مؤسس على رؤية شمولية وعقلانية أو هو محض توهمات وردود أفعال عجلى، وحماسة زائفة واندفاع متهور يبحث عن ثمة تغيير فحسب، وهو الأقرب تفسيراً في ظننا إلا على نطاق ضيق وفي روايات محدودة جداً، نقول مع هذا كله لا يجب أن تعيق هذه التفاسير

(١) نتكىء في هذا التوجه على ما جاء به ميشيل فوكو في أحد تعريفاته للخطاب، حين لم يقصر الخطاب على تحليل اللغة في مكوناتها الصورية أو بنياتها الرمزية فقط، وإنما قال بوجوب الأخذ بعين الاعتبار بوظائفها الملموسة أو الواقعية، وقد رأينا أن هذه الوظائف الملموسة أو الواقعية هي ما يقدمه لنا الخطاب من خلال الوقائع اللغوية في نماذجه المنجزة،" (انظر: الفلسفة واللغة، مرجع سابق، ص١٥٧و ٢١٨).

(٢) ثمن الشوكلاتة، ص٥٢.

رغبتنا في تقصي التصورات الفكرية والفلسفية لهذه المرحلة كما بدت عليه في نماذجها ولكن دون محاكمتها، كون الدراسة لا تحاكم الظاهرة إنما تبحث في سر نشوئها، وفي دورها وأثرها على خطاب المرحلة.

يشير الطرح المفاهيمي الذي وجدناه في هذه المرحلة إلى أن الذات الأنثوية لم تعد هي الذات الخاضعة لحكم الجماعة، ولم تعد المرأة هي المرأة، ولا الحب هو الحب ولا القبيلة هي القبيلة ولا الجسد هو الجسد ولا الموتهو الموت، بل لم تعد النظرة للمقدسات كما كانت عليه في منظومة الخطاب السائد المفاهيمية، لنكتشف أنها صادرة عن عقلية أنثى مندفعة بحماسة إلى نفض هذه المفاهيم عن واقعها، وهو ما يعطي للإبداع النسائي مكانة وقيمة على مستوى الخطاب لأنه يريد أن يلعب دوراً استثنائياً وأكيداً في التنفيس عن المجتمع، ليس فقط من خلال همسة أصوات مختفية ومكتومة وإنما عبر إطلاق صرخة السخط وتحرير المتخيل[1]،وهو ما يحفزنا على رصد أكثر المفاهيم تناولاً في الخطاب الروائي النسائي الراهن ولتكن الحصيلة التي ننتهي إليها على النحو التالي:

المنظومة المفاهيمية الخاصة للخطاب الروائي في المرحلة الثالثة

أولا	ثانيا
مفاهيم (جديدة)تدور حول المقدس الديني	مفاهيم (جديدة)تدور حول حقائق الكون والقيم الإنسانية
القدر	الموت
الإيمان	الحب
الذات الإلهية	الحرية
الجنة والنار	الجسد الأنثوي

(١) السرد النسائي العربي، مرجع سابق، ص١٨٧.

أولاً ـ المقدس الديني في الخطاب الروائي الراهن

١/١ ـ القدر:

لا غرابة البتة من مجتمع شديد الحساسية والصرامة تجاه كل ما يرتبط بمفاهيم دينه ومقدساته[1] أن يبدي "امتناعه الذاتي تجاه ألوان النقد أو التقويم البشري، فالمقدس هو ذاته المنزّه الفاقد لأية نقيصة أو شائبة تحط من مرتبته، أو تنال من سمو ذاته ونظامه وأهدافه"[2]، وهو حال المجتمع السعودي، فلم يكن من المنتظر أن تصل قوة انكسار خطاب روائياته للجدل حول مسلمات المسلم المطمئن إلى عقيدته ومعتقداته، لهذا فدخول الروائيات المنتميات إليه إلى هذا الحيز الشديد الحساسية إذن بدخولهن دائرة الاتهام، إلى الحد الذي دفع بالبعض لاعتبار موقفها سعيًا منها "لضرب القيم الشرعية والأسس الدينية، وضرب القيم الخلقية والآداب الشرعية"[3].

في مواقف أخرى أقل تشدداً عُدّ مثل هذا التوجه "مجرد مراوحات لخلخلة الأنساق الثقافية والدينية والاجتماعية، وهي صرخات احتجاج ضد فكرة المؤسسات، والثقافة الشمولية التي تضع الكائن في غيتو عقائدي، وتمارس عليه القمع والتسلط، وهي بهذا الإعلان عن التجديد لمنظومة مفاهيمها تؤسس للنزعة الفردانية مقابل الامتثال الاجتماعي"[4].

في ظل هذه المواقف المتعددة من هذا الخطاب يجدر بنا الانطلاق من الخطاب نفسه، محددين رؤيته وموقفه الذي اتخذه من بعض المفاهيم حتى وأن تعلقت بشأن أمور ذات حساسية شديدة موقف حفزته ظروف محيطة متداخلة،

---

(١) هناك تلازم بين الدين والقداسة عائدة في تكونها إلى "مصدره الإلهي المنزّه عن كل نقص، والسالم من كل شائبة فقدسيته مستمدة من مصدره، وعندها ينتج لدينا تلازمه وعنصر القداسة الدائم" (انظر: حسين درويش العادلي، حرب المصطلحات، بيروت ـ دار الهادي، ط١، ٢٠٠٣م، ص٥١).

(٢) المرجع السابق، ص٥٢.

(٣) عبدالله صالح العجيري، من عبث الرواية السعودية، الرياض ـ المؤلف، د.ط، د.ت، ص٤٢.

(٤) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص١٩٨.

أطّرت خطاب الرواية الراهن، وحفزه. أيضاً. نزوع هذا الخطاب إلى التغيير والتمرد وطرح التساؤلات العصية حتى أدرج تلك المسائل. ذات الطابع المقدس . ضمن تساؤلاته إلا أن اللسمة التي تكاد تميز هذا الخطاب الجريء كانت الوعي الذي أبدته بعض نماذجه بمدى خطورة ما تقترفه لحظة الاقتراب من مثل تلك المقدسات، أو بمحاولة المس بثوابتها وقد تأكد هذا الوعي بقصر الأمر على المطالبة بإعادة قراءة المقدس على اختلاف صوره ومجالاته تبعاً لمستجدات الواقع.

خطاب القران المقدس وهي أكثر الروايات خوضاً في المسائل العقدية والدينية عامة تبدي شيئاً من الوعي بخطورة هذه المسألة، فـ ليلى ما زالت تؤكد بأنه "من السهل جداً أن يتلمس البشر الأدلة والأسباب التي تثبت معتقداتهم وتوثقها بحجج مختلفة، ولكن من الصعب عليهم محاولة عبور النهر والانتقال إلى الضفة الأخرى منه، ببساطة لأنهم يخشون على أنفسهم من المغامرة"(١)، ورغم هذا الوعي بخطورة المغامرة نجدها تغامر بطرح خطاب روائي يناكف المُسَلّمات، بل وتختار لذاتها الكاتبة أن تكون أول الروائيات البادئات بولوج عالم المغامرة تلك، وكأني بها تدفع ذاتها للإقدام محرضة إياها بقولها:

"لا بأس أن تفعلي شيئا يستهجنه الجميع، فما يبدو صحيحاً بالنسبة لك، قد لا يبدو كذلك في نظر الآخرين"(٢)، فالغريب. حقاً. أن يوازي خط الحذر والحيطة في هذا الخطاب خط التحريض والتحفيز، بل بدا هذا التوازي المثير للدهشة هاجساً متفقاً عليه في خطاب الرواية الراهن، فعلى أقل تقدير هو يتكرر في نماذج ومواضع عدة، وهذا التوازي الغريب في موقف الخطاب وإن بررناه بهاجس الخوف والحذر والحيطة، فله سبب آخر نابع من التباين الملموس حقيقة في واقع المجتمع، فكل "ما هو صواب بالنسبة لك قد يكون خطأ جسيماً في عرف الآخرين والعكس صحيح، خذي على سبيل المثال قدسية المعتقدات: كل ثقافة لها

(١) القران المقدس، ص٨٥.
(٢) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص١٢٥

خصوصيتها وممارستهـا والكل يتصور بل ويؤمن إيماناً لا يزحزحه شيء أن يسير على الطريق السوي، وأن الآخرين جميعهم وبعمق عقائدهم ينظر إليهم على أنهم يغرقـون حتى العنـق فـيمستنقع الخطـأ والرذيلة، فقط لأنهـم يختلفون في المنهج والأداء"[١]، وإذا أردنـا أن نشـير إلى تأويل قريب لـرأي الرواية هذا، فسوف نقول إن الكاتبـة تثير بهذه المقولات قضيـة المذهبية في المجتمع السعودي كمذهبي السنة والشيعة - مثلاً - اللذين يتعايشان على أرضية واحدة ويفترقان في مسائل أخرى.

نلاحظ موقـف الساردة من القدر حين توفي زوجهـا سامي، فتقول ممتعضه" أهـذا هـو القدر الذي يتشدقـون به؟ أهذا ما يطلقون عليـه الأجل المحتوم الذي لا يتأخر ساعة ولا يتقدم ساعة؟ .. كل ذلك هراء وسخف، سامي اغتيل بغتة! لم يحن أجلـه بعد! .. مـا أخذ سامي ليس القدر المحسوب بدقة بـل العشوائية المطلقة التي تحكـم مصائرنـا"[٢]، إنها - كما نلاحظ - تضع العشوائيـة الحياتية مقابلاً لحادث موت زوجها، والعشوائية في رأيها نتاج طبيعي لقدر صنع بفعل ما أنتجته الأسطورة مـن آلهة وآلهات - بحسب تسميتها - فهـم من أوجد القدر من أجل سلطة ينشدونها ولهذا يبدي خطابها الاحتجاجي تجاه أفعالهم قائلة:

"أنتم .. أنتم من أوجد ذلك القدر ذو القبضة الفولاذية وسَلّطه على أعناقنا كـي يتحكم في توجهاتنا، ويضيع أحلامنا، ويسيّـر خطانا، ثم في النهاية تأتون إلينا مـن على عروشكـم وتحاسبوننا ببرود على كل صغيرة وكبـيرة وتدينوننا إن تمردنا عليكـم ولم نجـن وِدّكم"[٣]، وهي لهذا السبـب تستحضر عشـتار[٤]، بوصفها آلهة

---

(١) القران المقدس، ص٨٦.

(٢) بنات الرياض، ص١٤٦ .

(٣) القران المقدس، ص١٣١ .

(٤) عشتـار: هي الأسطورة البابلية وزوجة وأخت تموز، ونزل تموز كما نزلت عشتار لعدائهما لإشكال، وعند رفاتهـا هنـاك نشفت ينابيع الربيع على الأرض، وقد تمكن أريا من إطلاق سراحها بواسطة خصي ذكر تمكن من الحصول على إعجاب آلهة العقم والموت" (انظر: آرثر كويتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٨).

الأسطورة المعروفة لتوجه هذا الخطاب إليها مباشرة، وقد مر بنا كيف إنها تلجأ إلى حيلة الأسماء المرجعية الشهيرة من أجل تبرير دخولها في منطقة المقدس المحظورة.

لم يتوقف هذا الخطاب في موضوعة القدر على شاكلة القران المقدس وكفى بل تعددت مواقفه فيها، وإن عُدّت هذه الرواية - في الحقيقة - من أشد الروايات في مرحلة الخطاب الروائي الراهن تقاطعاً مع المفاهيم السائدة في مجتمعها سواء المفاهيم المتماسة مع الدين ومقدساته أو القيم أو الأعراف الاجتماعية أو معطيات التعصب المذهبي الذي تمقته وتدينه، حتى أن "العقيدة كلها تصبح تافهة في هذه الرواية وهامشية ولا تعدو أن تكون نتاج غشٍ ذهني متراكم يخلقه القصور الذاتي وضعف الإدراك"[1].

٢ / ١ - الإيمان:

مفاهيم هذا الخطاب تعيد النظر في مبررات المقولة الشهيرة المرتبطة بقضية الإيمان، وهي ما عرف بـ إيمان العجائز، ورأيها فيه نابع من كونه إيمان المستسلم العاجز عن طرح أية أسئلة، المتكاسل عن البحث عن إجابات، إذن فلا غرابة على هذا الإيمان إن جعل الحياة محتملة، لكن لو كان الإيمان نفسه سهل الحصول لما سُمّيَ إيمان العجائز[2]، وهو معنى يتوافق مع التصنيف الثلاثي الذي وضعته رواية **كتاب المتعبين** لموقف النساء من الإيمان، حيث تقول:

"أما موقف النساء من الإيمان بالله فينقسم إلى دربين متعرجين ودرب واحد مستقيم: درب يجعل المؤمنة تتوقف عن قراءة الجرائد وتدعو الله وهي تلح: يارب امنحني كعكاً ساخناً، درب يجعل المؤمنة تدخل مطبخها بين صنبور الماء ونار (البوتجاز) تطحن القمح، وتخبزه ثم تدعو الله وهي تلهج: أوزعني أن أشكر

(١) القران المقدس، ص١٤٦.

(٢) انظر العبارة كاملة في رواية هند والعسكر، ص١٠.

نعمتك ودرب يجعل المؤمنة تسرق الخبز من مطبخ جارتها ثم تدعو الله وهي تلح: يارب سامحني"[1]، وهاتان الرؤيتان تلحان إلى درجة توجيه النقد المباشر للمفهوم السائد للإيمان البالغ حد التبسط بل حد السذاجة كإيمان العجائز، لذا لن يكون مستغرباً أن تتساءل ليلى **القرآن المقدس** عن إيمان قوي حلّ عليها دون أن تدري من أين أتى وكيف نما في داخلها[2].

هذا لا يعني أننا حيال ذوات تُقصي الإيمان بالله من حياتها أو ترفض الإذعان لسكينته وطمأنينته الروحية وإنما تحاول "وضع ذات أو مجتمع تحت طائلة تفكير نقدي على درجة من الحدّة أيضا في تسمية الأشياء"[3]، كالإيمان مثلاً، بشرط أن لا يبقى إيماناً كـ إيمان العجائز بحسب تسمية رواية **هند والعسكر**، ولا كإيمان العبيد بحسب تسمية **القران المقدس**[4]، بل إيمان بمفهوم صافٍ رقراق يترفع عن الشوائب والبراثن والموروثات المترهلة.

الواضح أوليّاً أن هذا الخطاب يرنو إلى عودة الإيمان بمفهومه الأكثر سموًا ورفعة وتصالحاً مع الذات والآخر، إيمان يتجلى حين تصبح "كل قطرة من محيطات العالم ثمينة بالنسبة لك، وكل فكر إنساني نبيل مهم، وكل وجود لأي كائن من كان قيّم وضروري .. وهو أن أرى نفسي منفتحة ومستعدة لكل الاحتمالات .. للبقاء وللفناء .. للحياة وللموت .. للدنيا وللآخرة .. وللهناء و للشقاء."[5]، وهو بهذه الكيفية التي يقترحها يبحث عن تصالح بين الإنسان وذاته.

---

(١) كتاب المتعبين، ص١١ .

(٢) تقول العبارة في النص "أنا ياعشتار لدي كم كبير من الأحلام والأمنيات التي أود أن أحققها لكني كما ترين الآن شبه ميتة، ولدي إيمان قوي لا أدري من أين أتى لي، وكيف نمى في داخلي" (انظر: القران المقدس، ص٦٢).

(٣) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، ص١٢٤ .

(٤) القران المقدس، ص٢٢٧.

(٥) القران المقدس، ص٢٢٧ .

٣ / ١ - الذات الإلهية :

يضع الخطاب الروائي الراهن الذات الإلهية ضمن قائمة أسئلته، فيفتح حولها النقاشات والحوارات حدّ إثارة الدهشة فيرسم بصنيعه هذا ملمحاً خطابياً جديداً يتسم بالجرأة، وينم عن تسارع شديد في وتيرة التحول، ولذا لم يكن مستغرباً أن يُتَهم ويُنتقد بالتنقص وسوء الأدب لتعرضه للذات الإلهية[١].

إن من أبرز ما لاحظته الدراسة في شأن تناول الخطاب الروائي الراهن لهذه المسألة شديدة الحساسية أن هيأ لنفسه التخريجات اللازمة جراء مغبة ما يثيره حولها من ملابسات، ونحسب أن هذه الاحتياطات تنضوي في الحكم السابق الذي سبق للدّراسة أن وضعته تحت مفهوم وعي هذا الخطاب بخطورة ما يقترفه من جدل في مجتمع يدين بالإسلام ويتوجس من مثل هذه النقاشات، ويرى أن مسألة التعرض للدين ورموزه وتعاليمه مسألة محسومة لا تقبل الجدل ولا المزايدات، بل أصدر فتواه على كل من حاول المساس بها بالخروج عن الملّة وإهدار الدم، وقد صوّرت **ثمن الشوكلاتة** هذه الشدّة والحساسية حين وقعت عيناً بطلتها - وبالصدفة المحضة - على ما كتبه طليقها في مذكراته الخاصة مفصحاً عن علاقته بالله حتى أن ما قرأته أفقدها صوابها فما كان منها إلا أن شنّعت به بوصفها اكتشفت أن زوجها ملحد[٢].

وعلى طريقته المعتادة حين يشعر الخطاب الروائي النسائي السعودي بخطورة ما يطرحه يلجأ إمّا إلى التعمية (**رجاء عالم مثالا**) أو الحيلة، ومن التخريجات التي ابتكرها الخطاب الراهن لنفسه كي يأمن مغبة الحديث عن الذات الإلهية أن توكأ على تقنية التناص وتعامل معها بوصفها حيلة سردية، وطريقته فيذلك إحالة المقولات المتعلقة بهذا الشأن إلى مرجعياتها المباشرة وفي مواضع عدّة، بتأكيده

---

(١) من عبث الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٦٢ .

(٢) تقرأ البطلة ما كتبه طليقها في مذكراته قائلة " .. إنه يعتقد أن الله رمز أوجده الإنسان ليعلق عليه الغيبيات التي لا يستطيع تفسيرها ويطلب منه المعجز الذي لا يقوى على تحقيقه " ثمن الشوكلاتة، ص٥٣.

علـى أن مـن قال بها هو من يتحمل ذنب شططها وليس من قام بنقلها اقتباساً كما تفعـل الروائية السعوديـة في مثل هذا الشأن، وأول هذه الأمثلـة استحضاراً تقدمه لنـا رواية هند والعسكـر في مقـولة تعود مرجعيتهـا إلى إمـانويلكانط Immanuel Kant، وهــي لا تكتفي بطرح فكرة الإيمان بـالله إنما تعود بالسؤال إلى مرحلة أكثر تعقيداً وأبعد جدلاً، نعني فكرة القبول بوجود الله - سبحانه وتعالى وتنزهت ألوهيته - بوصفهـا إحـدى أطروحات كانـط لا أطروحة خطابها، فتمرر كاتبـة الرواية هذه المقولة الجدليـة بحيلتين: حيلة المرجعية حين تقتبسها مـن الفلسفة الكانطية مما يتيـح لنا ويبرر إمكانية رفضهـا، فهي مجرد نظرية قابلة للدّحض، وقابلة للحوار والنقاش، وحيلتها الثانية ترتبط بالفئة التي رشحتها من فئات مجتمعها لتمثل هذه المقولة، فهن (الجدات/العجائز) اللواتي لا حظّ لهن من العلم والتنوير، فنجدهن قد تعاملن مع الدين وقضاياه بفطرتهن الخالصة، وهن - في ذلك - معذورات إذا ما ألصقت بهن قضية تطرحها نظرية شهيرة كالنظرية الكانطية اللاتي لا ناقة لهن فيها ولا جمل، لتصف الرواية موقفهن من المقولة بعبارتها التالية:

"بـل إن جداتنـا يتفقـن مع **كانـط** الذي يقـول: إن قبول فكرة وجـود الله هو ضرورة أخلاقية"(١).

ومـا نـود الوصول إليه في هـذا الشأن مفاده أن كلام **كانـط** في حالة "أخذ بحرفيته وحمل على محمل الجد يخرج المرء من نطاق الدين"(٢)، لهذا نجد الكاتبة تؤكـد علـى أن العجائز وإن اتفقوا مع **كانـط** فاتفاقهم لا يخرج عن كونه بريئاً، لذا يجـب أن لا يكـون موقفنا من نمط إيمانهن متشددا، فلا شك في أن استثمار عبارة جدليـة كتلـك وعلى الرغم مـن تغليفها بالحيلـة السردية فإنها تشـير إلى خطاب يصبو - جاداً - إلى دفع العقل لعدم التسليم بالأشياء دون أن يقاربها وهو أمر شديد

---

(١) هند والعسكر، ص١١١.

(٢) محمـد المزوعي، عمانوئيل كانط، الدين في حدود العقـل أو التنويع الناقص، بيروت - دار الساقي، ط١، ٢٠٠٧م، ص٦٩.

التطابق مع توجهات الفلسفة **الكانطية** القائمة على "أن العقل - فحسب - هو القادر على إعطاء معنىً فلسفي معقول للدين"[1]، ودليلنا على توجه هذا الخطاب الروائي تأكيده على نظرية **كانط** في مسألة الإيمان بالله، حتى وإن أوجد لنا مبررات هذا التأكيد أو سلمنا بعدم قبوله بها، فعلى أقل تقدير سوف نعتبر اجتراحه هذه القضية والاستدلال بهذه المرجعيات والنظريات إنما هو - في أدنى صوره - إعادة للسؤال، ودعوة للحوار، ورغبة في فهم أكثر لمسائل ذات حساسية كتلك.

التخريجة الثانية التي لجأ إليها الخطاب الروائي الراهن لطرح مسألة الإيمان بالله هي فتنة الأسطورة ورحابة أفقها ومطلق أحكامها، لتحل فيجسد هذا الخطاب حيلة ناجعة في الموضوعات ذات الحساسية كموضوعة الذات الإلهية، ولاشك أن للأساطير قدرة هائلة على استيعاب شتى التفاسير والرؤى دون أن يدان قائلها أو ناقلها، وذلك لسبب بسيط هو أن "العمل الفني يستعين بأدوات الأسطورة ويلبس أقنعتها بغية المحافظة على درجة معقوليته وتقبل المتلقي له"[2]، كما توفر للكاتب ما أطلق عليه هيرمان نورثروب فراي Herman Northrop Frye، تكنيك الاستبدال Displacement، أي "التكنيك الذي يستخدمه الكاتب كي يجعل قصته مقبولة عقلاً ومسببة منطقاً أو متساوقة أخلاقاً"[3].

وفق تكنيك الاستبدال هذا تستحضر **سمر المقرن** ما عُرف في الأساطير الوثنية بالربوبية الأنثوية فتقول:

"لو لم تكن المرأة قمّة لما حطّم الذكور آثار الرّبة، خوفاً من تذكر قوتها، ولما جهلوا ضعف حواء مسيطراً على كل النساء، إلى أن نسيت المرأة نفسها، نسيت أنها

(١) أم الزين بنشيخه - المسكيني، كانط راهنا "أو الإنسان في حدود مجرد العقل"، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦م، ص٧٩.

(٢) هيرمان نورثروب فراي، الأدب والأسطورة، ترجمة عبد الحميد إبراهيم شيحه، القاهرة - مكتبة النهضة المصرية، د.ط، د.ت، ص١٧ .

(٣) المرجع السابق، ص٧٥ .

إيزيس Isis[١]، وعشتار **Ishtar**، جونوا Juno[٢]، وهيكاتي Hecate[٣]، وبيلونا Bel-lona[٤] المعارك، نسيت أنها ربة الكون التي قالت:

" أنا الطبيعة، أنا الأم الكونية، أنا سيّدة كل العناصر.. حاكمة كل الأشياء الروحية، ملكة الموتى وملكة الخالدين أيضا، الجلي الوحيد لكل الأرباب والربات"[٥]، ولا نحسب أن الأمر هنا من باب العبث في القول، بل هي النرجسية الأنثوية التي تفاقمت لدى الأنثى لتقول للآخر الرجل أنا هنا، فبلغت هذه النرجسية مبلغها منها، وتصعدت لتكسر طوق المألوف والمقبول بقول أنثى **نساء المنكر**: " ترى هل يصل الهوس بي يوماً إلى أن أنادي بعبادة المرأة"[٦]، وبدورنا كساعين لتفسير هذا التوجه سوف نضع هذا الاستحضار في رواية **سمر المقرن** في **مستوى أول** يقابله **مستوى أشد تجاوزاً** في رواية **القران المقدس** حين تتوجه بطلتها ليلى إلى أسطورة الآلهة عشتار- آلهة الحب والخصب عند السومريين- وترصف الأسطورة لنا طريقاً يبتغي إيصال ما يعتنقه خطابها من أفكار ولّدتها ذات أنثوية تصارع المرض البدني والاضطهاد النفسي وانتظمت في ثورة تمرد على كل شيء، حتى إنها تقول مخاطبة **عشتار** بوصفها آلهة:

"..**ياعشتار** .. هناك ظروف تحكمنا نحن البشر، أنتم الآلهات والآلهة تجهلونها .. لأنكم لا تحسون بالنفس الإنسانية وانكساراتها وتصدعاتها وضعفها،

---

(١) إيزيس: معبودة مصرية، زوجة أُوزريس وأخته، وهي أم حورس، نسبت إليها حراسة الموتى والعناية بالزواج وبالطب، سميت بـ ملكة السماءونجم البحروأم الإله، وملكة الحب" (انظر: حسن نعمه، ميثيولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، بيروت- دار الفكر اللبناني، د.ط، ١٩٩٤م، ص١٦٨).

(٢) جونوا: هي زوجة جوبتر إله الرومان وملكة السماء، وأصلها غير معروف ويمكن أن تكون الآلهة الأم عند الرومان، وهي مسئولة عن الحمل والولادة والزواج" (انظر: المرجع السابق، ص١٥٦).

(٣) هيكاتي: هي معبودة رومانية، ومن أسمائها كذلك تريفيا كربة لمفترق الطرق" (انظر: المرجع السابق، ص٢٩٧).

(٤) بيلونا: معبودة رومانية، آلهة حرب، وهي من الآلهة الصغار" (انظر:المرجع السابق، ص١٨٢).

(٥) نساء المنكر، ص٩.

(٦) نساء المنكر، ص٢٢ .

فأنتـم لم تشعروا يوماً بألم الظلم، ولا بمـرارة الخيبة، ولا بحسرة الفقر ولا بحزن الفشـل، ولا بوجـع المرضـ"[1]، ومثل هذه الإدانة لـ عشـتار مستمـرة من قبل ليلى، فاتحـة باستمراريتهـا وباتساعها باب التأويلات لدى متلقيهـا أشد الاتساع ناهيك عـن وضعها للمتلقي إشـارات موحية ومعينة علـى انفتاح بـاب التأويل، ومحرضة على الاقتراب من الخطوط الحمراء كإشارتي الجنة والنار وما لهما من دلالات في الديانات السماوية، فهي على سبيل المثال تذكر موجهة الخطاب إلى عشتار:

"نحـن في الحقيقة كاللعب المسلية بين أيديكم، تصهروننا في النار ولهيبها إذا غضبتـم منا، أو تمتعوننا بالجنـة وملذاتها إذا رضيتم عنـا .. أليست هذه طريقة تعاملكم معنا؟ أجيبيني .. عشتار.. عشتار ما بك صمتي.. أتسمعيني؟"[2].

ما عشتار هنا سوى أنموذج لقائمة طويلة من الآلهة لا ترى الذات الساردة لها حاجةً في حياتها وهنا يبلغ الخطاب مبلغه في التمرد بطرده عشتار من حياته:

"أتمنـى أنـت وأشكالك من الآلهات أن تغادروا حياتنـا وأن ترفعوا إرادتكم ومشيئتكـم عن أعناقنـا، وتحررونا من تقديسكم الذي جعل منـا عبيداً أذلاء دون قيمـة، لا يكفـون عن ذلهم المعلق علـى رقابهم ليل نهار.. نرجوكـم أن تتركوننا في حالنا وخذوا جنتكم معكم فنحن لم نحلم بها ولم نطلبها.."[3].

٤ / ١ - الجنة والنار:

البحـث عن صورة متخيلـة للجنـة والنار هاجس مؤرق لكتاب هذا الخطاب به حاولـوا عقد المقارنة بين ما يتخيلونه إبداعاً، وبين ما يتلقونه عبر الكتب السماوية. **القـرآن الكـريم** مثلاً - من وصف للجنة والنار ليشير هذا الأمر إلى حالة من القلق يعيشهـا هذا الخطـاب خلّفت لدى ذواته دافعية كبيرة لإعـادة فهم المسلمات فهماً

---

(١) القران المقدس، ص١٤٦ .

(٢) القران المقدس، ص١٤٦ .

(٣) القران المقدس، ص١٦٢.

جديداً، وإعادة صياغتها بما يتواءم مع واقعها الحياتي المتجدد، فحادثة الحادي عشر من سبتمبر/ ايلول ٢٠٠١م - على سبيل التمثيل - فضلاً عن أنها شكلت انقساماً حاداً في الوعي الإبداعي - نجدها قد جعلت منه آلة متحركة في إنتاج الأسئلة الكثيرة المتعلقة بما ارتبط بأسبابها بشكل مباشر كالفكر الذي دفع بمنفذيها للموت تعجيلاً لضمان الجنة.

تكفّلت موجة الإرهاب العارمة بتحريض المخبوء في قمقمه على الظهور، واسهم التطرف والغلو في الدين في إعادة صياغة المفاهيم السائدة كالجنة غاية الإنسان المسلم وحلمه المنشود، أليست هي المكافأة التي يؤمن بها المسلم ويعتقد بها ويعمل من أجلها في حياته الدنيا! وهو المفهوم الذي تقدمه الشريعة الإسلامية بنظرتها المتزنة بينما حدث التبدل إلى حالة من الغلو والتطرف بعد أن صارت الجنة والحور العين مبرراً لإرهاب الناس وقتل النفس والأبرياء وإرباك الحياة برغبة الموت والتمويت[1]، وهو مالم يقبل به الخطاب الروائي الراهن البتة، فاندفع احتجاجاً عليه بإنتاج خطابه الرافض لأن يكون الموت طريقاً للجنة، ولكن: دون أن يسلم هو أيضاً من تطرف وغلو فيما ذهب إليه من رؤى وتصورات ومفاهيم وجدناها في ثنايا النماذج الروائية المنجزة له كـ **الأوبة وملامح والقران المقدس ونساء المنكر**.

التفتت الكاتبة حول ذاتها الأنثوية باحثة عن طريق يؤدي بها إلى جنة الخلد، طريق موازٍ لطريق الرجل، فحين يقر الخطاب الديني المتشدد بأن الموت جهاد في سبيل الله هو طريق الرجل إلى نعيم الجنة، ترى المرأة الكاتبة أن طريق المرأة إلى الجنة محدد بشكل أكثر تعسفية في الخطاب الاجتماعي السائد، الذي قال لها" إن

(١) ما نعنيه أن الإرهاب جاء " عن طريق حقن اليأس والنفور والغربة والتخطئة والإنكار على الحياة .. ثم يرتفع هذا الإنكار ليصبح استعجالاً متهوراً للموت، وفق اليقين غير المنضبط بأن كل ميتة انتحارية باركها شيخ أو متطرف أو شريط فهي ميتة خير وشهادة وفوز .. ليعتنق وهماً فادحاً يرى من خلاله أنه سيكون في الجنة بعد أن ينفجر جسده في وجوه الناس، وتلك هي طاقة الخدر الأفيونية التي تملأ نفس هذا الـ مجاهد الانتحاري وهو يشق طريقه ليربك الحياة، والأمن ذاهباً إلى جنته" (انظر: أيام الإرهاب في السعودية، مرجع سابق، ص١٨٨).

طريق المرأة إلى بيوت الجنة وأنهارها ولبنها وعسلها وفاكهتها الدانية يمر بالسرير وينتهي بالسرير، إن لم يكن معراجاً للجنة فهو على الأقل وسيلة للنجاة من الملائكة المستعدة للعني حتى تشرق شمس نهار اليوم الآخر"(١).

نستل المقطع السردي السابق من رواية **الأوبة**، الوارد في سياق خطاب ساخر أطلقته سارة على ما لقنته لها معلمتها الداعية فلوة، التي حصرت سعادة المرأة في الدنيا والآخرة في إرضاء زوجها عبر ثالوثها السحري. كما تقول هي. المطبخ، السجادة، السرير، وهو ما لم يرق البتة لـ سارة ولا لتوجهات خطابها فابدت تهكماً بفلوة الداعية وبمن هم في زمرتها قائلة: "ألم يكن لجنتهم العجيبة من باب آخر؟ من نافذة أخرى؟ أو حتى من خرم آخر؟ ما هذا الفردوس الوحشي الذي لا ندخله حتى نقتل الحياة في قلوبنا وندفن أرواحنا تحت تراب، فوقه تراب؟"(٢).

ولا يكتفي الخطاب الروائي الراهن بتهكمه وغضبته تلك بل يقترح اشتراطات أخرى للفوز بالجنة تتنافى تماماً مع مجانية الانقياد للموت أو الانسحاب من بهجة الحياة بهذه الكيفية الهمجية، وفي الوقت نفسه تتعارض مع النظرة الدونية للمرأة التي ترى في حجبها عن الحياة فتحاً لباب الجنة، أمّا بديله المقترح فهو أن تفتش المرأة في ثنايا الحياة عن معنى حقيقي لكينونتها ولدورها فيها، وتعثر عليه في "أن تركزي على ما تستطيعين القيام به لا على ما تعجزي عنه، وأن تُنَمّي في داخلك ما عندك لا أن تندبي حظك على ما لم تحصلي عليه أو ما فقدتيه، وأن تنظري تجاه الأبواب المفتوحة لا ناحية الأبواب المغلقة"(٣)، وهب أنها اقتربت من أبواب جنتها فما هي الصورة المتخيلة التي ستكون عليها، تقول:

"وأنا أُحَلق أكاد أرى جنة عدن قريبة تحتي، فيخفق قلبي دون أن أفهم أهو خوف أم فرح؟ في جنتي التي فتحت بوابتها ودفعت بنا أنا ووليد ظهر أمامي

---

(١) الأوبة، ص٨٢.

(٢) الأوبة، ص١٣ .

(٣) القران المقدس، ص٧٦.

مدى واسع حيث لا سقف لعينيك، تنطلق نظراتنا بلا حدود، السماء والجبال البعيدة هي حدود لانهائية، خرير الماء من مطر البارحة ينساب تحت أقدامنا على الأرض الصخرية .. هذه الحيوات من حولنا تعبر عن نفسها بقوة أبدية في حين يخفت حضور الفناء البشري"[1].

الخطاب بتماسه هذا مع تلك الأسلاك الشائكة، شديدة الحساسية في نطاق مفاهيم مجتمعه ومسلماته، يعلن عن واقع مفاهيمي جديد يبثه راهن الرواية النسائية، جريء في طرحه، قلق في رؤيته، ويكفيه من جرأته وقلقه أن لامس المقدس الديني بل والعقدي أيضاً، ولم يغفل إنتاج خطابه المتماس مع الحقائق الكونية والقيم الانسانية بغية فهمهاعلى نحو ما سنراه في الأسطر التالية.

ثانياً ـ منظومة الخطاب الراهن للحقائق الكونية والقيم الإنسانية:

١ / ٢ ـ الموت:

إن كانت العقائد مجال اختلاف بين أمة وأخرى أو بين إنسان وآخر كونها مجال اختيار، وإرادة بشرية مشروعة، ففي المقابل توجد حقائق دنيوية ونواميس مشتركة بين بني البشر حكمها جار عليهم جميعاً، مثل حقيقة الموت بوصفها ظاهرة بيولوجية حتمية لا مفر للإنسان منها، وإعادة سؤال الموت في الخطاب الروائي الراهن بل العناية الفائقة بهذا السؤال هي صورة جلية لذوات قلقة، تتسارع بدواخلها حركة فوارة تتنازعها رغبة الوثوق بمبررات الوجود، ومحاولات توكيده، وتحديداً بعد أن تقاذفت التحولات الكبرى تلك الذوات وتركتها عارية أمام حياة صاخبة مُتسارعة رمت بها في خضم واقع جديد ينتظمه ثالوث العنف والثورة والمعرفة، وتتنازعه قوى خارجية وأخرى داخلية، لتبرز رغبة البحث الحثيثة عن حقيقة للذات والحياة والموت والخلود .. إلخ.

حين تساءلنا عن موقف هذا الخطاب من حقيقة الموت وجدناه موقناً ومؤمناً

(١) هند والعسكر، ص١٨٨.

بالنهاية المحتومة المتمثلة فيه، انطلاقاً من العقيدة الاسلامية التي يدين بها كتابة، ولذا لاحظنا التأكيد على هذا اليقين في أكثر من موضع، كأن يقول:

"أوجدني الله سبحانه وتعالى لأمثل دوري في زمان محدد سلفاً، ومكان معروف من قبل، وأرواح أخرى تربطني بهم أواصر محددة سلفاً"[١].

أو أن يقول: "والموت راحة للإنسان حينما يريد الله ذلك لا حينما يريد الإنسان"[٢].

وبوصفه موقفاً طبيعياً ومتوقعاً كونه الحقيقة التي لا مراء فيها، فقد حدث أن أضاف الخطاب الراهن جديداً على هذا التصور الإنساني العام، ولكأنه بجديدة هذا يعلن عن مفهوم يخصه للموت في ظل واقع يفور بشتى أصناف المتغيرات والتحولات، لينبثق هذا التصور ـ وبشكل مباشر ـ من قضايا التطرف الديني الذي نحا إلى استسهال الموت عبر بوابة الجهاد، وكان الإرهاب بمفهومه المدمر وسيلته إليه، وذلك بزهق الروح، وأرواح الآخرين انطلاقا من فلسفة تقول: إن " الموت والقتل العمد هو اتجاه إلى الله وطريق إلى الجنة"[٣]، الأمر الذي خلق في جانب الخطاب الروائي السعودي صورة مناقضة تماماً[٤] لصورة الموت والفناء، الصورة النقيضة تلك طرحها ضمن منظومة شعاراته وقوامها أن صار الموت مُحرضاً على الحياة ومنتصراً لها ولما فيها من متع، بل صارت من أشد البواعث على التشبث

---

(١) كتاب المتعبين، ص ١١٢.

(٢) الرقص على الجراح، ص١٠٢.

(٣) نعني تلك الصورة التي ألفناها مؤخراً في أحداث إرهابية شنيعة كرّستها أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، وموجة الإرهاب في السعودية وما حدث في العراق من قتل ونهب وغيره.

(٤) تأسست هذه الصورة كما قلنا على عدم القناعة بمبررات القتل العمد الذي قامت بها زمرة من المتطرفين دينياً بدعوى الجهاد في سبيل الله، وقد رصد الخطاب الروائي النسائي هذه المبررات لينطلق من خلالها إلى فلسفته الخاصة في حب الحياة وجعلها معادلاً للموت، تقول سارة العليوي في روايتها سعوديات: "الجميع أبدى استيائه من أفعال هذه الفئة القاتلة، متعجبين من الأفكار والنهج الذي يبررون بها أفعالهم البشعة واسترخاص الإنسان وقتله بدون أي ذنب" (انظر: سعوديات، ص١٦٤).

بهـا، وأضـاف إلى صورته تلـك إدراكاً خاصاً لقيمة الحياة والوعـي بها، حتى بتنا نألـف التقاط صور سردية تتجه بخطابها إلى المـوت بوصفه معادلاً حقيقياً للحياة ومحرضـاً علـى التمسك بأهدابها فـ"الموت هذه الكلمة باب من أعظم أبواب الصد ومغالقهـا تعمل بالوهم، فتصور لكم الأهـوال محيطة بأجسادكم محيطة بأرضكم فلا تفكرون بالعبور، هو باب صدٌّ عن الحركة داخل وخارج في سلام، لكنكم تدخلون ولا تريدون الخروج وتخرجون ولا تريدون الدخول، كائنات تدمن الأسر"(١).

هـذا ـ في ظننـا ـ خطاب مغـرق في توجيه النقد لكل من يهـاب الموت أو يتوهمه أو يستسلـم إلى الخـوف منه، فلا يعبر مدرج الحياة، ذلـك ما يؤكده خطاب سارة لـ نـوف المحبطة من الدنيا ومـا عليها بعـد أن توجهت إليها بسـؤال معتاد في هذا الخطاب، ما الحياة؟ ما الحياة يا سارة؟ فكان جوابها:

"الحيـاة يـا نوف هي أغلى ما وهبنا الله إيـاه، هي طريقنا إلى الجنة، هي دار امتحـان وابتـلاء، هي جنة الكافـر ونار المؤمن، فعلينـا أن نحياها بكل ما فيها من فرح وعذابات"(٢).

المرض ـ نفسه ـ لم يعد قادراً علـى قهر تلك الأرواح المحبة للحياة، كأن تمرض ليلـى في القران المقدس وتقعد علـى حافة الموت، إلا أنها سعـت لقهره، وقد عبرت عـن انحيازهـا للحياة لمحدثتها عشتار قائلة: "كما ترين، أنـا أصارع الموت كل يوم، بـل في مواجهة حقيقيـة معه، لكـن في الوقت عينـه أحس أني أحمـل بداخليحلم جلجامش Gilgamesh لقهره، أريـد أنا أحيا يا عشتار، فهـل تساعديني لبلوغ تلك الأمنية؟"(٣)، فيأتي الجواب من الأنثى الممثلة في **عشتار**، مقدمة الوصفة الشاحذة للطاقة الحياتية في تلك الروح المنتصرة لوجودها على المرض والموت، فتقول لـ ليلى المريضة:

---

(١) موقد الطير، ص٨٤.

(٢) الرقص على الجراح، ص١٠١.

(٣) القران المقدس، ص٦٣.

"..اتركي الأمس يرحل بما حمل غير مأسوف عليه .. ودعي الغد يأتي محملاً بما معه دون التلهف إليه .. استمتعي بما أنت فيه .. استطعميه بانتشاء ولذة.."[1].

ولننصت لصوت أنثوي آخر في السياق نفسه حيث الوصفة المضادة للموت والفناء، تقول إحداهن لصديقتها المريضة:

" دعينا من سيرة الموت .. حدثيني عن الجانب المضيء في الحياة، عن الحب"[2].

ما سجلناه أن قوة التشبث بالحياة في هذا الخطاب كما نلحظه عند ليلى وغادة وعشتار قد يؤدي - أحياناً - إلى موقف عكسي، تتخذ فيه الأنثى قرارها بضرورة الانسحاب من الحياة عبر فعل الانتحار على نحو ما فعلته ثريا والروح العارفة ونوف إلا إن المتفرد في موقف الخطاب الروائي الراهن من الانتحار، أن من يموت منتحراً لا يموت من أجل الفناء نفسه، وإنما لما للحياة من قيمة مفقودة بالنسبة له بمعنى أن فقد الأنثى للذة الحياة وجمالها ومتعها المتوقعة - وكما نتأولها - إنما تكون بدافع رفضها لحياة ملؤها البؤس والحرمان واللاشيء فكأنها توجد المبرر المقنع لتستكين لموتٍ إرادي إن جازت لنا التسمية آتٍ بعد استنفادها كل طاقات الشعور بالقدرة على التعايش والاستمرار الإيجابي في حياتها فتصاب بحالة اكتئاب مرضية حقيقية فيكون الانتحار - في غالب الأمر - حلاً مثالياً لها.

هكذا يشي خطابها بانسحاب بطولي من الحياة لا انسحاب انهزامي منكسر، والسبب يكمن في قدرة المرأة على اتخاذ القرار الشجاع الذي لا يشابهه - في رأينا - سوى تفجير الإرهابي جسده في حالة بطولية مزعومة برغم اختلاف الدوافع والمسببات وتلك مسألة تتفق علمياً مع الدوافع المؤدية للانتحار بحسب نظريات علم

---

(١) القران المقدس، ص٢٢٨ .

(٢) لم أعد أبكي، ص١٣٠ .

النفس، حيث "أن مرض الاكتئاب عندما يكون شديداً يصاحبه عدم تقبل للحياة وتكثر الأفكار الانتحارية فيه"(١).

ذلك ما تسرده لنا رواية **ملامح** فثريا في نظر هند هي المعادل لحياتها في القيمة، ولهذا ففقدها شكّل حدثاً قاسياً حرمها متعة الحياة ولذتها، وهنا يبرر الخطاب الروائي لنفسه انتحار شخصياته تماماً كما فعلت هند(٢).

وقد تتنوع أسباب الانسحاب من الحياة انتحاراً لدى ذوات هذا الخطاب كالطلاق أو الحرمان أو القهر أو حتى فقد الأم الذي دفع بـ الروح العارفة في رواية **كتاب المتعبين** للانسحاب عن قناعة من حياتها بعد فقد أمها/ الحياة(٣).

يؤكد هذا الخطاب على أن الحياة لابد وأن تحضر حضوراً مكتملاً بكل صفائها وجمالياتها، وذلك كفيل بأن يخفت مؤشر الفناء البشري من الصعود "فهذه الحيوات من حولنا تعبر عن نفسها بقوة أبدية في حين يخفت حضور الفناء البشري .. هذه الحيوات بدت كأنها الحياة الأقوى من البشر الفانين"(٤) ولم يكن ذلك ببعيد عن رواية **الرقص على الجراح** التي انتحرت فيها نوف نظير فقدها إرادتها في الحياة واستقلاليتها، واختيار زوجها ومصيرها، فـ "ألقت راية الحياة عن عاتقها وأراحت نفسها من حياة بغيضة في مجتمع يحتقرها حد الازدراء"(٥) بحسب تعبير صوت أنثوي قريب من مأساتها هو صوت أختها سارة.

ويستكمل هذا الخطاب فلسفته للموت حين لا يكون الموت سوى "نهاية حياة

---

(١) أحمد جاد، النفس ومتاعبها، كتاب الرياض، العدد ٩١، يونيو ٢٠٠١م، ص٢٣٥.

(٢) تقول هند: "حين انتابني شعور بأن حياتي بدون ثريا قد بدأ يجتاحها الصقيع، ليلتذ اك أفرغت بلا وعي علبة (الفاليوم) بكاملها في جوفي ولولا الخادمة التي لحقتني في اللحظة الأخيرة لكنت الآن في عداد الأموات". (زينب حفني، ملامح، بيروت - دار الساقي، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٣٥).

(٣) كتاب المتعبين، ص٦٩.

(٤) هند والعسكر، ص١٨٨ .

(٥) الرقص على الجراح، ص١١١.

كئيبــة، وبداية حياة سعيــدة"[١]، وهي نهاية مرتقبة وآتية لا محالة بل على الإنسان أن يكــون على جاهزية تامة لهــا، ولكن لا بشرط قتل الحياة مــن حوله، بل بجعلها بدايــة لحياة أخرى هي حيــاة الخلود الأبدي هناك، فالمــوت"لا يعني الانقطاع عن الحيــاة بل هو تغييــر طفيف يلحق بوجودنا المــادي يتبعه تغيــر في وسائل الاتصال والتواصل فيجد ذاته يعني انتفاء الموت"[٢].

" يقولــون إن الموتــى في الحيــاة البرزخيــة يطلعون على ما يقوم بــه أهاليهم فيالدنيــا"[٣]، هكــذا تــرد العبــارة السابقة في روايــة **ملامح** وكأن هــذا الخطاب النسائــي المتغير لا يعطــي الأهمية ليقينية المــوت بل يتجاوزها إلى مرحلــة أبديــة الموتـــى وخلودهــم، وهي ثيمة أسســت على فلسفتهــا الكاتبة **مي خالــد العتيبي** خطــاب روايتهــا **كتــاب المتعبــين**، ليكــون" **كتــاب المتعبــين** سِفر/سَفَــر إلى دهشة المــوت"[٤] فيأخــذ السرد طريقه لا عــبر دهشة الحياة وإنما بمــا للموت من دهشة وعوالم مثيرة، ألم تُسمي الرواية بطلتها بـ الروح إمعانا في تكريس فكرة خلود الروح بعــد فناء الجسد بعــد الموت[٥]، فإذا تخلصــت الروح أثناءالموت مــن الجسد فهي تتخلــص مــن العالم لتطير في عــوالم السماء اللانهائية منجــزة رحلة طويلة لتجد إقامتهــا في عالم لانهائي يختلف تماماً عن العالم الأرضي النهائي[٦] فتوصلت روح

---

(١) الرقص على الجراح، ص١٠٢ .

(٢) كتاب المتعبين، ص١٢٣.

(٣) ملامح، ص١٥.

(٤) كتاب المتعبين، ص١٢٢.

(٥) "لقــد توافق معظــم البشر على اختلاف مللهم ومعتقداتهم، على أن للنفــس بقاء تحيا به بعد مفارقتها البــدن، فالإنســان القديم مثــلا: اعتقاداً منه بالبعث والخلــود، كأن يدفن موتاه في الجــرار، ويضع إلى جانــب الميت أدوات الصيد للرجل والحلــي للمرأة، أما الأديان السماوية الموحــدة، فتثبت جميعها حياة الآخــرة مقابل الحياة الدنيا، مع اختلافات في الأوصاف والتفاصيل والخلود الأخروي في الإسلام يمكن أن يكــون في جنة الخلد، كما يمكن أن يكــون في نار جهنم وذلك تبعاً للطاعات أو المعاصي" (انظر: رضا ســعادة، الفلسفــة ومشكلات الإنسان- منافــذ إلى الحقيقة والحرية والعدالــة الاجتماعية، بيروت- دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٣).

(٦) انظــر: بوساحة أحمد، حقيقة الموت في نظر الديانات، بــيروت- مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٢٧ .

تركت الجسد لتحلق في أجواء لانهائية، وأفسحت للسان حالها المجال لقول كل شيء وأي شيء، إلى الحد الذي جعلها لا تنقطع عن الأحياء على وجه الأرض في بلدها بل ترى أنها قادرة على الاستماع إلى دبيب خطواتهم وقادرة على التحدث مع كل السعوديين فها هي توجه النداء إليهم: "أيها المواطنون السعوديون الأعزاء: حين يسمع أحدكم صراخنا فليعلم أنه صعد إلينا وما عليه إلا البحث عنا بأوصافنا المذكورة في هذا الكتاب"[(١)].

٢ / ٢ - الحب:

ما تزال أسئلة هذا الخطاب تتشظى: ماهي العدالة؟ ماهي المساواة؟ ماهي العبودية؟ ماهي السعادة؟ ماهي الحياة؟ ثم سؤالها الكبير: ماهوالحب؟ فقد تبين لنا أن هذا الخطاب" لم يجد - عندما يسأل هذا السؤال - إجابة"[(٢)]، ليتحول مفهوماً مُلْتَبَسَاً بأثر تلك الرؤى الفلسفية التي تتقاذفه، والأعراف والتقاليد التي تحرسه حتى يعاود السؤال بصيغة تلو أخرى: "ما جدوى الحب؟ وما قيمة أن يبعثر المرء عواطفه على أوهام لا تسمن ولا تغني من جوع"[(٣)].

يلح خطاب الأنثى الروائي برغم قناعته السابقة على تكريس سؤال الحب إيماناً منه بأثره الكبير في صياغة ذاتها ووجودها، بوصفه سبيلاً من سبل تحررها الثقافي، فإن كان" الحب يجعل المرأة تشعر بأنها جميلة"[(٤)] فراهن الخطاب يجعل الحب صناعة أنثوية خالصة، فالأنثى "تعلمنا كيف نحب ونحن نكره، وكيف نضحك ونحن نبكي، وكيف نصبر ونحن نتعذب"[(٥)].

وطالما أن الحب مسؤولية انضوت تحت عاتق الأنثى فيتوجب عليها - كما يقرر

---

(١) كتاب المتعبين، ص١٥ .

(٢) جاهلية، ص٢٧ .

(٣) ملامح، ص٧٩.

(٤) نساء المنكر، ص٣٣ .

(٥) لم اعد أبكي، ص١٥٧ .

خطـاب هذه المرحلة - أن "تـدرك جوهر الحب وتعي جيداً معانيـه التي تتكون منها مشاعرنـا واستجاباتنا لهـذه الحياة"[1]، وهو ما استوعبتـه ثريا في رواية **ملامح**، حـين وقفت على حبٍّ صادق قـلّ أن نجد له مثيلاً في حياتنا تلـك، على الرغم من عدم تكافئه لا على مستوى العمر ولا على مستوى الوضع الاقتصادي أيضاً، فالمرأة التي تزوجها ابن عمها صالح تكبره سناً وتفوقه غنى وميسرة، بينما هو شاب معدم إلاّ أن زيجته شهدت حبّاً استثنائياً في وجهة نظر ثريا.

تلك الحالات الاستثنائية وإن شهدت على صدق عاطفة الحب لا تمدنا بتعريف محدد له، تعريف يتكفل الخطاب الراهن به، إنما هي رؤية مشوبة بضبابية تنسحب علـى كثـير من المفاهيـم وليس الحب فحسب، ونقـر بمثل هذا الـرأي بناء على ما رصدناه من ذلك السيل الجارف المشبع بتساؤلات الحب في هذا الخطاب، ومنها:

- هل هذا هو الحب الذي يتحدثون عنه؟
- ما جدوى الحب إذا قلب حياة صاحبه جحيماً؟
- هل للحب زمن محدد مثل أعمارنا؟[2].
- هل الحب اجتياح، أم رغبة، أم استحواذ؟
- هـل الحب هـو أن يكبل المحب عقلـه، ويرهن مشاعره للآخـر من دون أن يحسب حساباً للمجهول؟"[3].
- مـا هو الحـب الذي نريده؟ وهل هنـاك فرق بين الحـب كممارسة وسلوك وبين الحب كمشاعر؟[4].

هـو بحث مضن عن معنى يحـدد إطار الحب ويعرّفه، بحـث لمسناه في مسيرة راهـن الخطاب: "فـكل ما في الأمر أنني أبحث عن هذا الحـب، كثيراً جداً، وفي كل

---

(١) نساء المنكر، ص٤٩.
(٢) ملامح، ص٧٣.
(٣) بنات الرياض، ص١٠٢ .
(٤) لم أعد أبكي، ص١٥٢

مـرة لا أجـده"[١]، ولم يكن هذا البحث وليد تمرد علـى الواقع فحسب، إنما تضعه الأنثى في إطار اجتماعي عام موشوم بخوف وتيه وفقدان للأمان:

"ولدت فوجدت نفسي في سجن الخوف، الخوف من كل شيء ومن كل أحد .. عشـت حياتـي الكئيبة أتنقـل من سجن إلى سجن أبحث عـن الأمان، أبحث عن السلام وأبحث عن الحب، ولا يمكن أن أجد كل هذا"[٢].

في هـذه الدوامة الفكرية العاصفة التي لم تَهَـب المرأةُ تعاظمَ أسئلتها فحسب، بـل إجاباتهـا الغائبة في عالم تحكمـه المادة وتتقاذفه الحروب تعـددت الفرضيات المطروحـة من قبلها لعاطفة إنسانية سامية كتلـك، فقدمت العديد من الفرضيات أو المقترحـات، دون أن تضعنا أمام إجابة محددة المعالم لها، بيد أن الخيط الرفيع الذي ينتظم هذه الرؤى والتفسيرات لا يخرج عن كون الحب في مفهوم هذا الخطاب تحرراً ثقافياً وتمرداً اجتماعياً وسبيلاً لتحقيق الذات الأنثوية.

مقترحها الأول تضطلع بتقديمه رواية **جاهلية** "فالحب مثل أي شيء آخر في الحياة يخضع لأفكار المرء الخاصة وطريقته في الحياة"[٣]، وقد بدأنا بهذا المقترح علـى وجـه التحديد، كونه ينم عن موقف متسامح في طرحـه، مألوف في رؤيته، ولا غرو أن لكل ذات موقفها الخاص من فهم الحياةوالحب، بينما لا يخلوهذا الخطاب عامـة من جدل وسجال يعصف بالذاكرة الأنثويـة نفسها، ويتطرف بمفهوم الحب لديهـا بحسب المقترح الثاني الوارد في خطاب رواية **لم أعـد أبكي**، وهو أحد أدلتنا علـى الاحتجاج بصوت الحـب، بل ويدل - صراحةً - على تباينفي مواقف المرأة منه، جراء تجربة إنسانية فرضت سطوتها على رؤية هذه المرأةأو تلك، فظهر لنا سجال قوي بين صوتين أنثويين هما صوت نشوى وصوت غادة لتنشطر الذاكرة الأنثوية في شأن الحب إلى موقفين متضادين:

---

(١) ثمن الشوكلاتة، ص٤٨ .

(٢) جاهلية، ص١٠٩ .

(٣) جاهلية، ص ١٠٩ .

" نشوى لـ غادة: خذي الرجل الذي يحبك وإلا فستظل قائمة تنازلاتك مفتوحة على مصراعيها إلى ما لا نهاية، ماذا فعل لنا الحب!! أنظري إلّي، حولني الحب إلى إنسانة تريد الانتقام من كل رجل تلتقيه بعد تجربتين مريرتين في الحياة.

تجيب غادة: ".. لن أكفر بالحب مثلك، الحب هو الذي يشعرنا بوجودنا ويمنحنا القوة

على العراك في مساحات الحياة"(١)، ونحسب أن هذا السجال المنطوي على تناقض في المواقف مطلب ضروري في صياغة تحولات الخطاب، فارتفاع مساحة الرضا الجماعي عن كل شيء في الحياة ينم عن رؤى ذوات مدجنة، تحكمها سلطة فكرية واحدة، بينما الاختلاف والحجاج والتضاد يبني خطاباً قائماً على الحوارية، وتعدد الآراء وتلاقح الرؤى، ونظن أن تحقق مثل هذه السمة في الخطاب الروائي السعودي الراهن هو تحول بحد ذاته في المسار، تولّدعن حراك سجالي أعم في المجتمع السعودي نفسه، وفن الرواية ينهض بدور ديالكتيكي كهذا ويحقق ارتفاعاً في منسوب حوارية الخطاب الروائي وتعدد الأصوات فيه، وذلك مطلب ينادي به دعاة هذا الفن لثقتهم بأن "الرواية بهذا المعنى الجنس الأكثر تأهلاً للتعبير عمّا يعتمل في المجتمع من تيارات .. والحوارية من حيث هي خصيصة من أهم خصائص الخطاب الروائي من شأنها أن تنقض مقولة انغلاق الأثر الأدبي، وتقيم بدلاً عنها فكرة الأثر المفتوح على النصوص وضروب الخطاب، وعلى النظم الاجتماعية والاقتصادية وعلى الأنساق الأيديولوجية"(٢).

إن من أهم مظاهر هذا التعدد أن أفسح الخطاب الروائي النسائي السعودي فرجة للصوت الذكوري ليعبر عن موقفه من الحب، علماً بأن هذا الموقف انطوى

---

(١) لم أعد أبكي، ص١٢٣ .

(٢) محمد القاضي، في حوارية الرواية - دراسة في الرواية التونسية، تونس - دار سحر للنشر، ط١، ٢٠٠٥م، ص١١٢.

علـى رؤى مختلفة تصيغها الذكورة بمرجعيات واحدة فتلتقي في شهوة الإملاء على الأنثـى، كشهـوة متأصلة في الذاكـرة الفحولية ومنها هذا الصـوت الذكوري الذي أخـذ الحب إلى مساحة اللاقاعـدة واللانظام واللاقانون جاعـلاً العشوائية مبدأ لخيار الحب، ومكمناً لروعته وعذوبته وجماله: "الحب يا حبيبتي لا يعرف تفسيراً، أتعرفـين أين يكمـن جمال الحب!! في هـذا الاختيار العشوائي الـذي يجعلنا نتعلق بإنسان ما من دون أن ندقق في مزاياهوننقب في عيوبه"[1]، بل إن الحب وفق مبدأ العشوائية يسقط بمجرد أن نضع له شروطاً وقوانيناً.

تضيـف الأنثى علـى هذا المعنى القـادم من ذاكـرة الرجل بُعدا آخـراً وكأنها تستلطـف عشوائيته وتكرس انقيادها لإملاءته، فـ زينب حفني تعود بمفهوم الحب إلى توحشـ البدائية بكل ما تحمله من فراغ نظامي وتمرد، وتستمد من فحواها ما تطلـق عليه الحـب البدائي وتعرفه على النحو التالي: " اعتاد الناس على أن يعيشوا كل يـوم حباً في حياتهم لكن قلة منهم مـن يمتلك أداة سحرية لتحويل حب عمرها إلى قـرار مصـيري... لا يكفينـي أن تحبينـي.. أطمـح أن يملك حبنـا الشجاعة الكافيـة للقفزعلى كل الحواجز، ومقاومـة الأعراف العقيمة .. الحب المتمرد الذي يفوح مـن عبق البدائية هو أجمل أنواع الحب.. والحب البدائي هو الذي دفع قابيل لقتـل أخيه هابيل"[2]،هكذا تلتقـي فكرة عشوائية الحب القادمـة من وعي ذكوري ببدائيـة الحب القادمة من وعي أنثوي، وفي هـذه العودة للأزمنة البدائية من عمر البشريـة حنين أنثوي جارف إلى لحظة صفاء النفس البشرية، قبل أن تتراكم على عاتقهـا الأيديولوجيات، وقبل أن تخنقها التنظـيرات، وتسيرها التقاليد والعادات والقوانين، وهو حلم يقظة مشروع وإن صعب تحققه على أرض الواقع، بيد أنه حلم الخطاب الباحث عن حيلة للتحرر من قيود مجتمعه.

أمـا الصـوت الذكـوري الآخر فيدّعي. علـى عادة الفحولـة. امتلاك الحقيقة

---

(١) لم أعد أبكي، ص١١٤ .

(٢) سيقان ملتوية، ص١٢٠ .

والمعرفـة، فيجيب عـن أسئلة الحب الأنثويـة ويقننه لها، ويحـدد مواصفاته بأنه" المرض العضـال الذي يصيبنافجأة، فـلا نملك القدرة على الشفـاء من دائه إلى نهاية العمر"[1].

يأتـي المقترح الذكوري الأخير لينحـاز للمرأة انحيازاً لافتـاً، فليس الحب قوة خفيـة تستثمرها المرأة لفرض سطوتها على العالم، بل هو "اختراع أنثوي"[2]، كما أنـه التهمة التي تستعملهـا المرأة "تبريراً لإقامة السجن المؤبـد أو العبودية للجنس البشري"[3].

هذا الانحياز له ما يبرره، ويجعله مقبولاً في رؤية هذا الخطاب، طالما أن الأنثى تقيـم علاقـة الحب علـى أساس ضرورتين: ذاتهـا كأنثى أولا، بمعنـى أن يصبح " الحب بالنسبة للمرأة قضية مصيرية، فهي إذا أحبّت تحيا بالحب وتعيش من أجله فحسـب، على عكس الرجل الذي يحي ليسعـد بالحياة من حوله"[4]، وهو ما يوحي بقـدر إيمـان المرأة بالحب وثقتهـا في قدرته السحرية في صنـع المستحيل، لتصرح علانيـة: " لا أنكر أن دخول رجل في حياتي ردّني نحو الحياة التي كنت أكرهها"[5]، وتتعلـق الضرورة الثانيـة بفلسفة الحب نفسه حين لا تعترف بالحب المجاني ولكنها تعـترف بالحب المحـاط بالثقة المتبادلـة[6]، مع اعترافها بأنه نـادر الوجود، فليس مـن السهولـة بمكان في زمن مادي كهذا الزمن العثور علـى ذلك الحب المنشود، فـ " الشيء الوحيد الذي سأمضي بقايا عمري المفجوع أبحث عنه، الشيء الوحيد الـذي أدفع لأجله شتات عينٍ لا تبصر بدونه هو متجر أشتري منه بعض الحب"[7].

---

(١) لم أعد أبكي، ص١٥٣.

(٢) غير وغير،ص٣٩ .

(٣) غير وغير، ص٣٩ .

(٤) سيقان ملتوية، ص١٢٠ .

(٥) نساء المنكر، ص٧ .

(٦) سيقان ملتوية، ص٣١و٣١.

(٧) أجندة مغتربة، ص٢٤.

أما ما يمكننا عدّه تحولاً حقيقياً ويمكننا الوقوف حياله بشيء من التدبر، هو مفهومها الجديد لقلب الإنسان الذي استودعته المفاهيم في كل الثقافات المشاعر المرهفة، وأوكلته احتضان الحب، ولكنه صار في زمنها مجرد مولد كهربائي لاأكثر، وحتى إن ولد هذه الطاقة، فتبقى طاقة متوجهة للجانب الجنسي الهمجي ولا غير ذلك، وهو ما تكشف عنه رواية **هند والعسكر**[(١)].

وهو ـ على حدّ زعمنا ـ انتقال مفهوم الحب من الإغراق في الحيز الرومانسي كما نلمسه بوضوح في بدايات الرواية النسائية السعودية لدى **سميرة خاشقجي** ومن عاصرها إلى الإغراق في الحيز المادي، الذي فرضه الواقع المادي في العالم الجديد، حتى بات الجسد مجرد طاقة لا أكثر.

إذن هو تحول في مفهوم الحب بوسعنا تأكيده عبر دلائل ملموسة بوضوح في هذا الخطاب، منها دمجه الحب والجنس في مفهوم واحد برغم تباينهما، وهو بهذا يسجل تغيراً جذرياً في صوغه لمفهوم الحب، أو لنقل انتقال مفردته من حقلها اللغوي المعنوي إلى حقل الماديات وعلى رأسها الجسد، مخالفاً بذلك التحولالمنظور والدراسات العلمية كالتحليل النفسي الذي أتفق محللوه "على أن الحب احتياج قائم بذاته، ومستقل تماماً عن الاحتياج الجسدي، وأن الحب والجنس ليس شيئاً واحداً بل شيئين مختلفين"[(٢)].

رواية **ملامح** ترى اللحظة التي جسّ فؤاد جسد ثريا فاعترتها رجفة كرجفة الحب عكس ما يراه علماء النفس، فتقول: ".. كان فؤاد عكس ذلك، كان يلثم خصلات شعري، يشتم جلدي منتشياً، يضمني إليه بقوة، كانت لحظتذاك ترتسم في

---

(١) "أن الحب ليس مصدره القلب كما يقولون، وما القلب إلا مولد كهربائي يضخ أول الحب في الدماء لكنه ينتهي إلى مكان آخر فتتدفق نشوة سرية تتغلغل في عظامه وترتجف في بدنه ثم أطرافه وينزف ماءها في ثيابه الداخلية" (هند والعسكر، ص١٦٤).

(٢) النفس ومتاعبها، مرجع سابق، ص٩٧ .

خزانة عقلي علاقة تعجب كبرى: ألا يعني هذا الحب؟"[1]، وهو خلط متوقع لذهنية تعيش كباقي البشر لحظة انتقال عولمي جارف من الصفاء الروحي إلى ضجيج المادة حتى لقي مثلاً الاستفهام التقريري. الذي زجّ بالحب في عالم المحسوسات صداه في هذا الخطاب، فهل كان استعمال لفظ الحبعوضاً عن الجنس مجرد حيلة لفظية تستثمر لدى هذا الخطاب لتمرير ثقافة الجسد المحظورة في ثقافة مجتمعه؟ أم هو تحول مقصود لأخذ مفردة الحب إلى مفهوم مغاير، مفهوم مادي بحت؟ ذلك

هو الأقرب في ظننا بالنظر إلى الطريقة التي وظفت مفردة الحب من خلالها في هذا الخطاب، على نحو التوظيفات التالية:

توجه التوظيف لمفردة الحب	المثال	الرواية	ص
الحب = شهقات الجنس	".. ويمد ذراعه بعد ليلة جفاء ليسحب جسدي إلى حضنه، وينتهي كل شيء مع أولى شهقات الحب"	نساء المنكر	٢٦
الحب = ارتواء الجسد	" سكرة الحب مرتبطة بلحظة الارتواء، متى أنطفأ سعير الرغبة خفّ وهج الحب"	ملامح	١١٨
الحب = حالة ممارسة جنسية	" الحب الذي مارسته مع رئيف ليلة كاملة كان أقوى وأكبر من عشرة زوجين لربع قرن في بيت متهالك العواطف مترامي الإحساس بالآخر"	نساء المنكر	١٧
الحب = حالة ممارسة جنسية	" وفي الصباح استيقظت ليلى وأخذت تتحسس جسدها العاري، وتتأمل لوحات سامي الجميلة التي رسمها برومانسية بين فخذيها وثدييها حيث رغبتها الجنسية لم تنضب ولم تجف. وهي غارقة في مخيلتها، مارست الحب مرة بعد مرة معه في ذاكرتها حتى انتعشت واندلق شهدها على الأغطية".	القران المقدس	٨٤

---

(١) ملامح، ص١١٨.

فوق هذا نرى أن هذا الخطاب استمرأ الحيلة اللفظية حتى صيّر موعد ممارسة الجنس: (موعداً للحب)، وصيّرت القبلة: (قضمة للحب)، والسرير: (سريراً الحب)، لا بل صيّر الحب: (جنة الدنيا والآخرة) كما ورد في رواية **نساء المنكر**.

بالطبع لم يخلُ هذا الخطاب رغم توجهاته الحسيّة المحضة من مفاهيم معتدلة نبع بعضها من مرجعية الخطاب الإسلامي كالذي أوردته **بنات الرياض** حين رأت للحب مفهوماً مقنناً في الشريعة الإسلامية يتلخص في كونه "مشاعر قلبية لا سيطرة للإنسان عليها، والقلوب بين أصبعين من أصابع الرحمن يقلبها كيف يشاء، وقد جاء تأكيد النبي ﷺ لهذا المفهوم بأن نار الحب إذا اشتعلت لا يطفئها إلا النكاح وذلك بقوله ـ عليه افضل الصلاة والتسليم ـ: "لم يُرَ للمتحابين مثل النكاح"[1]، وبالطبع مثل هذا الرأي ذو المرجعية الدينية لا يتنازل في خطاب رواية **بنات الرياض** عن حق المرأة في حب من تراه مناسباً لها حتى وإن كان ذلك قبل الزواج.

الحب إذن بات "معادلة الأنثى الغريبة، إذا لم تستطع إيجاد قاسم مشترك لها فستكون النتيجة فشلنا في وضع الإجابة الصحيحة"[2]، وهو أمر محفز للبحث والتقصي وبجهد أنثوي خالص غير خاضع لوصاية الذكور، ولا إلى شروط معارفهم وإملاءاتهم الفكرية، ونرى أن هذا الخروج ـ في معظمه ـ تمرد على مقولات الرجل وقالبه الفكري المهيمن، ومحاولة جادة منها للانسلاخ من واقعها المفروض ـ من قبله ـ عليها إلى واقع جديد تعمل هي على صياغة مفاهيمه، ليكن حقها في فهم الحب مدخلاً لسؤالها الأشد قوة وانفتاحاً، ونعني به سؤال الحرية بوصفها مسوغاً للاستقلالية في كل مناحي الحياة، فما الذي توصلت إليه من مفاهيم في شأنها؟

---

(١) بنات الرياض، ص١٠٢.

(٢) لم أعد أبكي، ص١٤٧.

٣/ ٢ ـ الحرية:

هـل يمكننا أن نعتبر تجسيد الكاتبة السعودية لبعض المظاهر دلالة على تمثلها الحرية والاستقلاليـة؟ كمظهر انتصارها للحياة ومتعها ضد فلسفة الموت وبشاعة صوره، وكاقتحامها عالم الكتابة إثباتاً لوجودها وكينونتها، فضلاً عن عاطفة الحب وما ألحقت به من تغيرات؟

نرى أن تلك المبادرات على جرأتها لم يكن من شأنها النهوض بصورة حقيقية طالمـا بقيت المرأة مدرجة في ملكيـة الرجل، وخانعة لقبضـة الأعراف الاجتماعية الملتفة حول عنقها، ويبدو أن الكاتبة السعودية متنبهة إلى مثل هذا المعوق، فواجهته بأن طرحت سؤال الحرية طرحاً استراتيجياً في خطابها الراهن، وبإطلاقه والبحث عـن إجابته نتصور اكتمال منظومتها المفاهيميـة الخاصة، وتتبلور في رؤية خطاب قـد يتحمسـ الباحث ـ لتوسعة نطاقـه من حيز الكتابة النسائيـة فحسب إلى حيز الكتابة النّسوية بما لها من شمولية ورحابة أفق.

حماستنـا تلـك بدافع من وجـود مساحة كبـيرة خصصها الخطـاب الروائي الراهن لقضايـا الحريات ومفاهيمها، حتى بدت وكأنهـا مقصد كثير مننماذجه، وبـدا الاشتغـال عليهـا مشروعاً قائمـاً بذاته، تمركـزت بواعث ضرورتـه المعرفية بالنسبـة للكاتبـات في أن الحرية قيمة أساسية لأي إنسان تتمركز حولها كل القيم، فما هي الحريـة التي عبّرت الروائية السعودية في خطابها الروائي الراهن عنها؟، ثـم ما مدى وعيهـا بها؟. وكيف بدت في نماذجهـا؟ وأي التضحيات بذلت من أجل انتزاعها؟.

نلحـظ بدايةً كيف أشارت الكاتبة السعوديـة إلى حرية الشعوب الأخرى، وإلى نماذج الحرية التي تحياها المرأة في إطارها حتى إن **تمثال الحرية** بات قناة لإبلاغ

خطابها على نحو رواية كتاب المتعبين[1]، وباتت حديقة الهايدبارك اللندنية بوصفها نموذجاً لحرية الرأي- على أقل تقدير- وجهة أساسية لهذا الخطاب، فضلاً عن العوالم الأخرى التي صورتها هند لبعض الحريات، وكأنها تتمنى لذاتها شبيهاً لها، لتقول:

"العوالم التي تغذيت بها من الكتب والأفلام والخيال الواسع، علمتني أن هناك أمل من حيث البعد المكاني وعلاقته بحريتها، فنجد أن ضيق الحيز على أنثى هذا الخطاب بيتاً وحياً ومدينة أفهمها أن حريتها كامنة في إطلاق جسدها للريح، متنقلة بين ضواحي لندن وضواحي باريس وأمريكا والقاهرة وبيروت وغيرها، ليصبح ارتحالها الجسدي في هذه الأمكنة بحثاً عن حرية مستلبة، مثلها "كأي عصفور محلق في سماء الرياض في نهار صاح يجاهد من أجل حريته وانطلاقه برغم كل الظروف الخانقة من حوله"[2]، وتلك صورة جديرة برفع سقف المقارنة بين حريتها وحرية الآخر حيث لا تجد ما يجبرها على المكوث بينما "طيور أوربا تعبث في السماء من أجل أن تستمر في الحياة وإن كانت في واقعها لا تشعر بهذه الحياة"[3]؟ حينها تقرر وبشكل نهائي:

---

(١) تقدّم لنا رواية كتاب المتعبين لـ مي خالد العتيبي نموذجها المتفرد في طرح سؤال الحرية حين تصوغ ذلك السؤال في إطار عبثي، نلتمس عمقه الدلالي في اتخاذها تمثال الحرية الموجود في أمريكا مرتكزاً لوضع مفهومها الخاص للحرية، حتى إنها لا ترى الحرية في العالم أجمع سوى مصطلح وظف لتحقيق مكاسب اقتصادية وسياسية وإعلامية، بينما تبقى الحرية تمثالاً لا حياة فيه ولا روح، ويبقى لأمريكا رمزاً مزيفاً تقمع بـه دول العالم وتمتص من خلاله جيبوهم وأموال بلدانهم، فهذا التمثال كما تعبر عنه "موجود في الولايات المتحدة بالذات ودون أي مكان في العالم لأن الناس عادة لا يقيمون التماثيل إلا للموتى" ثم إن تمثال الحرية هذا ما هو إلا امرأة مخادعة، تحررت من قيود الاستبداد، ولكنها امتصت دماء الكثيرين من المواطنين الفرنسيين الشرفاء ودماء الأمريكيين المغلوبين على أمرهم من أجل تشييدها كتمثال .. وهكذا يتواصل العبث بتاريخ التمثال ومصادر تشييده المالية .. ومواقف الشعوب منه كرمز للحرية حين جعلته الكاتبة مستدبراً الشرق ومستقبلاً الغرب" (كتاب المتعبين، ص٧٠،٥٤).

(٢) هند والعسكر، ص١٢٦.

(٣) القران المقدس، ص١٣٧.

" دائمـا سمـاء أكـبر يقابلها لاشك أرض موازية فيهـا بشر مختلفون ولهم مهمـات متعددة، غير حبس الأرواح الحرة"[1]، وبهـذا هي تضع من خلال حريات الآخـر - الأوربي وغـيره - صورة ذهنيـة مفترضة للحرية، وتفهم مـن خلال تتبعها بـأن لايجب أن يرتدي "أحـد كان كساء الأوصياء المقدس ليحـدد للبشر مساراتهم ونهجهم ومصائرهم فكلٌ مصيره بيده، وإذا تحقق ذلك ستأخذ الحرية الشخصية مكانتها ويتجلى دورها، وستسود الأرض الإنسانية العدالة"[2].

" لا لا لا لا..لا أقبـل أن أكـون كعصافـير الرياضـ في هـذه اللحظـة علـي أن استمتـع بخيـالي مع طيـور أوربـا"[3]، ولهذا يصبـح قرار الرحيـل عن الوطن بدافع عتب المحب لا بدافع الخيانة أو استباحة قيمه من منطلق المبدأ القائل "حيث تكـون الحرية يكون الوطن"[4]، ومن مبـدأ "أن الوطن معناه أمن واستقرار ونسائم حرية ترفرف في أجوائه"[5]، وهي دوافع محفزة للروائية لإطلاق رحلة البحث عن الحرية.

وإذا تناولنـا القضيـة من منظـور سوسيولوجـي بحت ووضعنـا الأنثى موضع الإنسـان المقهور، فالأمر من هذه الناحية يشير إلى "كائن مزيف فقد هويته وأضاع أصالته، ووجد نفسه عارياً أمام غربته عن نفسه، وهو يحاول بشتى الأساليب، ومن خلال مختلف الأقنعة أن يجد هوية بديلة"[6].

إذن هـي رحلة بحث عن حرية مفقودة أيّا كانت مبررات فقدها تصر الروائية السعوديـة علـى أن تطلقها وسط أجواء شديدة الضبابيـة، لأننا لم نسجل في رحلة

---

(١) نساء المنكر، ص٣٧ .
(٢) نساء المنكر، ص٣٧.
(٣) نساء المنكر، ص٣٧ .
(٤) لم أعد أبكي، ص١٨ .
(٥) لم أعد أبكي، ص١٤٢ .
(٦) التخلف الاجتماعي، مرجع سابق، ص١٢٤.

بحثها شيئاً من الوعي بحقيقة الحرية التي تريد، أو بكنه ما تبحث عنه، وكأننا بها تدشن رحلة القلق والضياع، لا رحلة امتلاك الذات وانتزاع الحرية، فهي من على متن طائرة الرحيل والبحث تقول: "لم أحدد بعد هل كنت أبحث عن رئيف، أم أبحث عن نفسي، الدهشة لم تكن أضخم مما حدا بقلبي بعد أن حمل جسدي وتحدى كل شيء وانطلق ست ساعات بالطائرة ليستكشف هذا الرئيف؟ أم ليحبه؟ أو ليعشه؟ أم هو الإصرار وهي التي تكونها وتحركها"(١).

قلق غير متناه تبديه بمجرد أن تحط طائرة الرحلة الحلم رحالها على أرض الحريات المنتظرةً فتتداعى أسئلتها القلقة"..أهي صدمة الانتقال إلى العالم الجديد؟ أم هو عذاب الهروب؟ أم هو فراق الأحبة؟ رغم علمي أنه لا أحِبَةَ لدي سوى شقيقتي سارة وليلى"(٢).

ورحلة البحث القلقة تلك لا تقف عند التساؤلات فحسب بل أن ممارساتها تشير إلى حالة عميقة من القلق، ورؤية مشوشة، ليرمي بها هذا القلق في دوامة أمكنة لا بداية لها ولا آخر ارتادت فيها فنادق لندن ومقاهي باريس، و بالتالي فما من بأس أن تطير من جديد على طائرة البحث والتنقيب لتفتش في كل بلاد الدنيا.

وما دامت الحرية شرطاً لبقائها فلم يتوان هذا الخطاب في أن يخلق لنفسه أسباب ومبررات هذا البحث، فالبحث عن رئيف ليس سوى بحث عن تلك الصورة الحلم لرجل آخر غير ذلك الرجل الذي ألفته زوجاً وأخاً في إطار مجتمعها، بل رئيف/الرجل هو المعادل لحرية منشودة على اعتبار أن رئيف بالنسبة إليها كان ملاذاً هربت إليه في لندن لترتمي بأحضانه تعبيراً عن التحرر من قيد الزواج وسلطته الشرعية، ومن مبرراتها أيضاً الربط بين المرأة والحرية، فالمرأة تحب حينما تمتلك الحرية، وتمارس الكتابة حين تمتلك الحرية وتختار حبيبها حين

(١) نساء المنكر،ص١١ .

(٢) عيون قذرة، ص٤٠.

تمتلك الحرية، فما الذي يمنعها إذن من أن تفرض إرادتها باختيار من تحب سوى الرحيل إلى أماكن أخرى! تتخفف في فضاءاتها من رقابة مفروضة على أبسط احتياجاتها في الحياة الدنيا، ولتكن لندن بفضاء حريتها الرحب حلاً لمثل هؤلاء النسوة السعوديات كـ سارة في **نساء المنكر**، وسارة في **الأوبة**، وجود في **سعوديات** في مقابل مدينة اسمها الرياض لا يمكنها أن تتسع لحب سارة ورئيف، ولا لتمرد سارة الأخرى بل هي ترى أن السعودية بأسرها لا يمكنها الاتساع لرغبة جود وليلى في أبسط حقوقهما وهي قيادة السيارة[1]، فأنّى لها أن تتسع للحب وحريته.

بالمقارنة لن يعادل لحظة الحب التي تعيشها سارة مع رئيف تحت شمس لندن سوى امتلاك الدنيا بحسب تعبير الساردة، بل يكفيها من الدنيا كلها أن تتعضد ذراع رئيف وتسير مختالة بحبها في طرقات لندن، لا طرقات الرياض فطريق (الأجوارد روود) الشهير بلندن تحققت فيه حرية حبهابينما قمر المساء ينسل دونما وجل من بين غيوم لندن الكثيفة ليطل من وقت إلى آخر باسماً متنهداً لعاشقين أضافا لتاريخ هذه المدينة قصة حب جديدة[2].

ثم ما الذي يمنع النسخة الثانية من سارة بأن تتمرد على الدنيا وما فيها طالما أحست بأنها "تولد من جديد تحت سماء لندن أيضا، وتتنفس الحرية ملء رئتيها"[3]،فتعلن بكل جرأة: "أريد أن أعيش كل دقيقة في حياتي، أن أحب، وأنال الإعجاب، وأسافر، وألبس، وأسمع الموسيقى، وأضحك، وأتزين، وأتعلم، وأخالط الناس، وأقرأ، وأدخل السينما، وأن أغتنم كل دقيقة، وأن أعيش يوماً بيوم، وأن أعب من صفو الحياة، وأن أغرق في نعمها الحلال والحرام قبل أن تدبر، أو تغشني فأخبط ـ من جديد ـ خبط عشواء"[4].

---

(١) يرد في الرواية أن سببا من أسباب معاناة ليلى "أنها محرومة من قيادة السيارة بنفسها" (القران المقدس، ص٤١).

(٢) نساء المنكر، ص١٠.

(٣) الأوبة، ص٦٥.

(٤) الأوبه، ص٦٥.

وكمـا تتحرر سارة تحت أضواء لندن بمـا في تحررها من شطط وتهور، تتمكن جـود من قيادة سيارتها بحريـة تامة هناك، حتى أن الخطاب عـبر بسذاجة تامة بتضخيمـه لحجـم السيارة، وكأنـه يبرهن على أن المـرأة السعوديـة ليست قادرة علـى قيادة السيارة فحسب، بل بقيادة كل أنـواع السيارات بما فيها السيارة كبيرة الحجم، فكم كانت ثقة جود السعودية بنفسها حين ألحت على صديقتها الإماراتية شيخـة قيـادة السيارة "فجابت شوارع لندن وهي سعيـدة في قطعها كملك الشوارع المزدحمة"[1].

ولا يفـوت هذا الخطاب التصريح بسر اختياره لمكان ما، حتى غدا ذلك ملمحاً مـن ملامحـه المميزة له، وهـو - كما يتبدى لنـا - نهج يختطه ليبرر بـه كل ما يبدر منـه مـن ممارسات في فضـاءات هـذه الأمكنة، فاختيـاره لندن جـاء من منطلق أنها "المدينـة الحلم .. مدينة الحرية والضجيج وآمـال لا يحدها المستحيل، مدينة الزهـور والنساء والعطـور، مدينة الحدائق .. بـل مدينة العالم بأسـره، كل ما هو ممنوع ومحرم ومستحيل يختبىء في زاوية من زواياها .. "[2]، وهي لا تغلق الأبواب في وجهـك وتنهرك كما يفعل المكان المحلـي كمدينة الرياض مثلاً، على حد روايات هـذا الخطـاب وبصورة لافتـة[3]، بـل إن لندن "تناشـدك فاتحة ذراعيهـا لتسبر أغوارهـا، وتعب من عالم الخيالات العذبـة وبحيرات اللذة وتتمرغ حتى قمة رأسك بين المباح، والممكن ولا شيء مستحيل"[4].

ترك المكان الموسوم بالحرية في خطاب هذه المرحلة أثراً كبيراً فيما تظهره المرأة مـن ممارسات تتجاوز من خلالها الكثير من المحظورات، إلى الحد الذي وجدناها

---

(١) سعوديات، ص٨٨.

(٢) عيون قذرة، ص٣٩ .

(٣) رصدنـا الكثير من هذه العبارات التي تتوجه إلى مدينـة الرياض/ المكان بالنقد اللاذع وكأنه صار سمة لـدى منتجـي هذا الخطاب وقـد عرضنا لبعض من هـذه العبارات في مبحث الحيـل السردية، موضوع أنسنة المكان.

(٤) عيون قذرة، ص٣٩ .

تقفز فيه على تعاليم الدين بحيث لا تأبه بالعلاقة الشرعية المقيدة بالزواج، وحتى وإن كانت أصولها تنحدر من مجتمع لا يقبل سوى الزواج شرطاً لعلاقة الرجل بالمرأة ولكأنها وقعت حقاً في غواية الحرية بمفهومها المتطرف، كما هي عليه في بعض الدول الغربية "ففي الغرب حرية تامة في الزواج، ولا يتم في العادة إلا بعد تأكيد الطرفين أنهما سيعيشان معا إلى أن يفرقهما الموت"(١)، وطالما لم تعد رابطة الزواج المقدسة ملزمة لها، فأي وازع سيمنعها إذن من استباحة جسدها فيطريق الخطيئة! وهو ما عبّرت عنه صراحة لتجعل من الانفلات مبرراً لما ترتكبه من خطايا، مثلما فعلت سارة في رواية **الأوبة**، أو كما فعلت ثريا حين وصفت انفلاتها/ الحرية - في مفهومها - مكتسباً من مكتسبات الحرية:

"كثيرا ما كنت أرافق عشاقي إلى (البلاي بوي)، كازينو القمار الشهير، ولا أكلُ من اللعب حتى يعلن ساعة إغلاقه، كان الحال نفسه في باريس بالتسكع في شارع (الشانزليزيه) والسهر في مراقصها ونواديها مع أحدهم"(٢).

إن استباحة هذا الخطاب للحرية على شاكلة ما مر بنا في الأمثلة السابقة يعد لدى بعض الدارسين ردود أفعال متوقعة لا أكثر، لأنفس انطلقت عقب كبت وتحررت بعد قيد، أو هي كتابة (نوستالوجية) متخثرة وجدت متنفساً لها فتشظت على غير وعي، ونزيد فوق ذلك بقولنا: ليس من الحرية في شيء أن تمارس الذات تدليساً وزيفاً على واقعها حين تدّعي الحرية في غير مجتمعها، وتعيشها بعيداً في غير مكانها، وعلى هذه الصورة الأشد بشاعة من الكبت التي تدعيه لتغتدي - كما سبق وأن أشرنا - حرية منقوصة.

منقوصة لأن الكاتبة الروائية السعودية وإن جسدت ذواتاً بدت على رغبة كبيرة في تخليص أنوثتها من قيد الذكورة وسلطة المجتمع المحافظ لم تبدِ هذه الذوات.

---

(١) نساء المنكر، ص٧.

(٢) ملامح، ص١٥٤.

في المقابل -وعيّاً حقيقياً بكينونة ما تبحث عنه، ولا ما تبغي الوصول إليه، وهو ما أفرز صورة لحرية ضجت الأصوات الروائية بالمطالبة بها، وبادرت الكثيرات منهن بتمثلها في أحداث ومقولات النص الروائي بيد أن تصورها -فيما نلحظ- لم يلامس الحرية بمفهومها الإنساني الأكثر شمولية وعمقاً، وهو في أبسط صوره أن يمتلك الإنسان حق تقرير المصير ويترك للآخرين حرية هذا الحق.

وقع الخطاب الروائي الراهن برغم تمثله لهذا التوجه الخطابي الباحث عن الحرية بأن صاغ خطاباً محاصرا بأبعاد كثيرة: البعد المكاني، والبعد الجسدي، والبعد الروحي وغير ذلك،وبقي خطاب -فيما نزعم- لنضال سلبي ضد قوى القمع والاستلاب والتهميش أو ماضٍ سحيق من الكبت والحرمان، نقول سلبي لكونه مجرد هروب من المجتمع كمرحلة أولى، وانغماس في حرية منقوصة مشوشة كمرحلة ثانية، ثم الانتهاء إلى مرحلة أخيرة لم ينجز فيها سوى اللاشيء.

ما الذي فعله غير أنه صبّ جام غضبه على مجتمعه الأصل، لاعناً ما بقي في ذاكرته منه، لنكتشف أننا حيال خطاب يتشفى وينتقم، ويعوّض ما فاته من حريات، أو هو تحدٍ مرتكب من خلال تكسير الضجر والرتابة والحصار عبر الجسد مثلاً، بينما الحرية الفردية لا ينبغي أن تفهم على أنها استقلال في حرية الاختيار، أو أن يكون الإنسان حراً بخدمة متعه وعبداً لها بحسب تعبير **فوكو**[1].

إن الوصول إلى مثل هذه الحالة المرتبكة في خطاب ما تعتبر حالةمرضية تُفقد صاحبها صفاء الذهن وموضوعية الحكم، وتحيل تصوراته الذهنية إلى مفاهيم متطرفة، مثلما حدث لمفهوم الحرية والحب على سبيل المثال لدى امرأة هذا الخطاب، ومن جانب آخر فقد نلتمس العذر لهذا التدافع باتجاه حرية زائفة من قبل الروائية السعودية على وجه الخصوص، حين نُخضع المسألة للظرف

(١) ميشيل فوكو، تاريخ الجنسانية - استعمال المتع، الجزء الثاني، ترجمة محمد هشام، المغرب - أفريقيا الشرق، د.ط، ٢٠٠٤م، ص٧٨.

الاجتماعي السعودي في تفاعله مع قضايا الحرية وممارستها على أرض الواقع، فندرك أن "تعلم الحرية يتداخل مع جذور تشكيل الأخلاق داخل الإنسان منذ طفولته، ذلك التشكيل الذي تسهم الممارسات التربوية في إحداثه ويسهم المنزل والمجتمع بكل تراثه وتاريخه فيه أيضاً وبقوة تفوق قوة المدرسة أضعافاً"[1].

٤ / ٢ ـ الجسد الأنثوي:

أن يكون لجسد الأنثى توجهاً خطابياً يخصه هو بحد ذاته موضوع أثير، وهو ما توصلت إليه القراءة المسحية التي أجرتها الدراسة للمقولات الدائرة حول جسد المرأة في منتج الخطاب الروائي الراهن، فلتغير طرأ على وعي الأنثى بجسدها هو تحول فهمها للجسد، من الجسد الكتلة من اللحم والدم إلى الجسد المعقلن، وتلك مسألة لوحظت علمياً، ففي عام ١٩٧٩م أشار **فوكو** إلى ذلك التحول، وأعاده إلى توجه المجتمعات إلى الإصلاح المضاد، حتى صوحب تغير هدف الخطاب من الجسد إلى العقل بتغير موضوع الخطاب[2]، بمعنى أن المرأة ـ وفي لحظة مصيرية من تاريخها خلال رحلة بحثها القلقة ـ تلفتت لتجد الجسد الأنثوي قضية اجتماعية فيصلية تستحق الطرح والكتابة، وتضاعفت هذه الرغبة باكتشافها إمكانية أن يكون هذا الجسد أداة لتشكيل الذات، وقد ساعد على إحداث هذا مجموعة "تطورات طرأت في مجالات تختلف باختلاف التناسل البيولوجي، والهندسة الوراثية، والجراحة التجميلية، وعلوم الرياضة ليصبح الجسد تدريجياً ظاهرة بدائل وخيارات"[3]، فآثر هذا الخطاب وفقاً لتلك الضرورة جعل الجسد جزءاً من رؤيته العامة للوجود، لذا نعود ونسأل: كيف استحال جسد الأنثى قضية اجتماعية فيصلية في رحلة وعيها به؟ ولنوجز الإجابة المستقاة من الخطاب نفسه، بتصويره له جسداً أنثوياً أعزلاً منهكا تُرك وليمة للغرائز والحواس مرتهناً إلى نسق ثقافي متسلط صنعته

---

(١) عايشة عبد العزيز الحشر، خلف أسوار الحرملك، بيروت ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م، ص٢٥٢.

(٢) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص١١.

(٣) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص٢٢.

ممارسات متطرفة دينياً واجتماعياً عاملته بوصفه عورة يحسن بها أن تستر وتصان وتحمى، وخَبرته ملكية للأسر تتوارثه، ملك للأب في البداية ثم ملك للزوج وأسرته من بعده، ولا سلطة لصاحبته عليه.

وحين تتبعنا موقف الخطاب الروائي من هذا الجسد والقضايا الدائرة من حوله، تبين لنا أن ثمة ثبات وتشابه روائي في كيفية صناعة ذلك الخطاب الخاص بالجسد الأنثوي، بل بوسعنا القول أن محاور رئيسية انتظمت مقولات الكاتبات السعوديات في طرحهن مسألة الجسد العائد إلى الأنثى، بكل ما يمتاز به عن غيره من الأجساد، وسوف نكتفي من تلك المحاور المتعددة ثلاثة منها كفيلة بصنع توجه خطابي خاص بجسد الأنثى، والمحاور التي اصطفيناها هي:

- حرص الخطاب الروائي على سرد تاريخ الجسد الأنثوي، وتبيان أثر الحضارات في تشكيل تاريخ شخصيته المستلبة.
- العناية عناية خاصة بفض سرية الوضعية التي يعيشها في إطار مجتمعه الخاص.
- تمرده على الوضعية القائمة، وإلحاحه على الخروج من قيد نسقها التقليدي.

فلنتتبع هذه المحاور قاصدين ربطها ببعضها البعض لتشكل التوجه العام لخطاب الجسد الأنثوي في الرواية النسائية السعودية، وأول ما سيستوقفنا حرص الروائيات السعوديات الشديد على تاريخ هذا الجسد وتأكيدهن على أنه تاريخ انطوى على أركيولوجيا طويلة المدى اختزنت صراعاته ونكباته وهزائمه المتواصلة، ما أمده بمادة ثرية استعرض من خلالها ملحمته الخاصة مع الحياة والروح والآخر، وعلى الرغم من تكرر هذه الإشارات في روايات عديدة إلا أن رواية **الآخرون** كانت أكثر النماذج الروائية السعودية رصداً لهذا التاريخ وتتبعاً لسيرته، بل وبرؤية لا تخلو من الجدلية والرؤية الأقرب من الفلسفية، حتى خُيّل إلينا أنها تقدّم توجهاً

خطابياً ينهض بفلسفة الجسد الأنثوي خاصة، لتذكيرها المتواصل بأنه جسد مؤهل لذلـك، بما يحمله من ذاكرة مخبوءة في إحدى زواياه، ويجدر ـ بكل أنثى ـ البوح بما تنوء به ذاكرتها حيال جسدها، كما فعلت هي، حيث تقول: "أخرجت الدفتر الأسود من زاوية شحيحة الضوء في صدري وسجلت عليه نقطة إضافية، مثلما سجلت عليه مـن قبل ذنوبـي الأول، أول أغنية سمعت، أولصلاة تركتهـا، أول شهوة عبثت بها، أول يوم صيام فطرت فيه أول قبلة .. والآن أول انكشاف تام لجسدي، ثبّتها جميعاً بتواريخها وتفاصيلها"[١].

ولننطلـق معها في رحلة فض دفـتر جسدها السري، ولتكـن البداية مع لحظة ولادتهـا، فجسدها عائد لطفلة صغيرة ـ ولـدت بجينات مرض عضال يرضخ تحت نـير العذابات والتشنجـات المستدامة، وهـذه الجينات المرضية تحيلهـا إلى عائلة كبـيرة، سلالتهـا تتشكل من أجسـاد معطوبة، مرض عضـال لا تتوقف جيناته عن التناسل ولا عذاباته عن التوالد[٢].

وفضلا عن عضالية هذا المرض ابتليت الروح الساكنة هذا الجسد بفقد أمان الأبـوة وحنانها، حيث رحيـل الأب المبكر الذي ترك لها جسـدا عارياً أمام وحشية الفقـد واليتم، تتقاذفه الحيـاة في مجتمع مدينتها القطيف، ذلـك المجتمع الرافل بخصوصيـة الانتمـاء المذهبي، والمتشكل مـن أناس لا يراهم الآخـرون ـ كما تقول الرواية ـ إلا نشازاً[٣]، ونزعم أن لهذه الخصوصية دوراً في تراكم وضعية اجتماعية ونفسية ضاغطة انتهت بها إلى هوة سحيقة بينها وبين جسدها:

"بلغت فجأة في يوم صيفي ثقيل شعرت أني أسيل، وذعرت في الحمام مما قـد أكتشفـه في جسـدي"[٤]، والذي حدث لهـا لا يعدو تحـول فسيولوجي حتمي لا

---

(١) الآخرون، ص٣٠.

(٢) تقول: " إنني أعيش نوبات تخرب روحي وتعبث بجسدي وهناً وإعياءً" صبا الحرز، الآخرون، ص٩٩.

(٣) الآخرون، ص٩.

(٤) الآخرون، ص١٤٣ .

فكاك من تحققه، تحدثه مرحلة البلوغ وسط ترقب وتوجس وخوف ممن تتعرض له، ولكون مظاهر التحول الفسيولوجي لأي جسد دعوة محفزة لاستكشاف هذا الجسد.

يأتي الاستكشاف الأول للجسد بالانتقال إلى مرحلة البلوغ "فطفلة الثانية عشرة داهمها الدم ولا تعرف ماذا تفعل"(١)، في ظل غياب واضح لدور الأمومة الموجه، وفي ظل ثقافة أنثوية مغيّبة فيما يخص جسدها، ثقافة يتقاذفها الجهل بما يمكن أن يطرأ على الجسد من نتوءات وتحولات طبيعية ورغبات وضماناً للسرية، يضطرها الخوف إلى اللجوء إلى الجسد نفسه ظناً منها أنه قادر على منحها كل الإجابات الكافية الشافية وتحولاته المستمرة المحفزة على الخوف والدهشة والارتباك، فتقول:

"انتهيت إلى التفكير لعل الإجابات كلها هنا في جسدي، جسدي بدوره كان يغلق في وجهي الأبواب وينسحب"(٢).

هكذا تبدأ الرحلة المشوبة بالقلق ليجد المتربصون بالجسد الأنثوي ـ ذكوراً وإناثاً ـ بغيتهم وتتداعى محاولاتهم لاستثمار تيهه، وضياع بوصلته لصالحهم،فالرجل ـ على سبيل المثال ـ يسهم وبشكل كبير في صنع تاريخ استلاب هذا الجسد، كونه يستهدفه بالنهش والاستغلال، بل ويتفنن في إيذائه، كأن يتجاهل الأنثى حين تتوق هي لإشباع غريزتها الجنسية مثلما يفعل راشد التنبل في رواية **بنات الرياض**، لحظة انبرت له قمرة بجسد يضج إغراءً وفتنة فتجاهله، وانشغل عنه عن قصد، بل إنه ترك صاحبته ـ وهي العروس قمرة ـ عذراء لفترة زمنية طويلة دون أن تهزه حيل الثقافة الأنثوية السائدة التي كرّستها أمها قائلة:

---

(١) الآخرون، ص١٦.

(٢) الآخرون، ص١٧.

يـا بنتي "التمنع سر إثارة شهوة الرجل"[1]، وقد حدث فتمنعت قمرة العروس، وهيـأت جسدها بشتى أنواع الحيل، وكلما أدنتـه منه وجدته قد غطّ في نوم عميق، وهي التي وعدت جسدها بالكثير، وانتهت وعودها إلى لاشيء، في ظل أنانية مجتمع الذكور:

" لم يقـدم لي كأسـ مـاء، أو وردة، ولم أرَ شوكلاتـة، ولا فاكهة، ولم أسمع منـه كلمـة ولا همسـة، ولم يداعبنـي ولم يلاطفني كما لمثلـي أن تحلـم أو تتخيل، لكنه برك هكذا، برك كما يبرك البعير الأجرب"[2].

هـدف الكاتبات مما سبق ذكره تأكيد القائمة الطويلة من الانتهاكات التي حلّـت بجسـد الأنثى عبر تاريخه، والتـي ـ بلا شك ـ بنت له تاريخـاً من الاستلاب، تصفه رواية الأوبة "بتاريخ سلب من المرأة إنسانيتها ومن روحها رفيفها العلوي، وأطلـق العجلة لتدور بسرعة خرافية فوق كل خلية من خلايا جسدها وذاكرتها[3]، فلـو توقف الأمر على استغلال الذكور لكان أيسـر لاستيعاب الأنثى ولكن في خضم انشغالهـا باكتشاف هذا الجسد يكثر المتربصون به، لتجد أن النساء أيضاً يسهمن في صنـع هذا التاريخ المرير ومنهن بلقيس، الملاك الأنثوي المقنع الذي ظهرت لهذه الطفلـة الغضة صبا فأجابت عن أسئلتها الجسديـة الحائرة لحظة مداهمة البلوغ لهـا، فطمأنت قلقهـا حول دمها الـذي فجعها، وحدثتهـا كثيرا "عن الـدم وأشياء أخـرى: الشعر الخشـن، والألم، وجسدي الذي سينقشـع .. ولقد جعلتها لا تخاف، وجعلتها تدين للدم باقترابها[4].

وبالطبع يمتلك المتربصون بالجسد وسائلهم الخاصة لانتهاكه واستغلاله،فهم

(١) بنات الرياض، ص٢٠.
(٢) الأوبة، ص١٩.
(٣) الأوبة، ص١٢.
(٤) الآخرون، ص١٤٣.

عادة ما يبدءون باللطافة والتودد[1]، ثم يبحثون في جغرافيته عن فرص لاستثماراتهم بعد احتلاله، كالاحتلال الذي فرضته ضي على جسد صبا حتى شطرتها اثنين: جسد متباهي بحلواه، وذات نزاعة إلى التطهر من آثامها"[2].

الصورة الثانية التي حرص خطاب المرحلة على إضافتها للصورة التاريخية السابقة للجسد الأنثوي، هي صورة إنسانية تنفتح على كل ثقافات الدنيا، وتستحضر تواطأها تجاهه، والملاحظ أن **ليلى الجهني** التي نوكل إليها تأسيس خطاب الجسد في الرواية النسائية السعودية عبر **الفردوس اليباب** واصلت مسيرة الخطاب، ولكن برؤية أخرى، ففي **جاهلية** يصبح الجسد مدخلاً رئيسياً لفضح العرقية المقيتة المندسة في المجتمعات الإنسانية، والكشف عن تناقض ما يتبجح به هذا المجتمع أو ذاك من مثاليات، وكل ما يخلعه على تركيبته من فضائل، كالمجتمع التي تعيش بطلتها فيه، فترسم مواجهة مكشوفة بين الجسد الأسود والجسد الأبيض، جسد مالك المنتمي عرقياً إلى أفريقيا السوداء يدخل في صراع لإثبات أحقيته الإنسانية بمجاورة لون آخر، لون أنثوي أبيض، يحمله جسد لين المنتمية عرقياً لأصول لاتعرف السواد ولا تتعاطى طبقياً معه، وهو خطاب عميق يتقازم حياله التفسير الذي وضعه بعض الدارسين[3] لخطاب هذه الرواية بعده أزمة انتماء وهوية، فخطابها يصور السواد بما له من فظاعة ودونية في المنظور الطبقي الاجتماعي على حد رأي وجهة نظر الرواية، حين تجعل من فضة عاراً ولوناً مغايراً في عائلتها لمجرد اختلاف لونها وميله إلى السواد.

يستحضر هذا الخطاب المؤسس على قضية لون الجسد وضعية قديمة الحضور

---

(١) تقول عن إحداهن "كانت تعاملني بلطف" (صبا الحرز، الآخرون، ص٢٦٨).

(٢) الآخرون، ص١٢.

(٣) قال بهذا الرأي الدكتور سعد البازعي في بحث له بعنوان هوية المكان، هوية الإنسان. وقالت به أسماء الزهراني في بحثها: الرواية السعودية على ضفتي الحداثة. (انظر: الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص٧٥).

في المجتمع البشري قاطبة، فرّقت بين ألوان الأجساد، فاعتبرت "السود خطراً على الآخرين، .. كائنات جسمية جنسية غير متحضرة، وخارج نطاق السيطرة"[٤]، واكتشفت أنها صورة قريبة من واقعها، تتكرر بتكرر المقارنة بين " معاني الطهارة والدنس، العذرية والخطيئة، الفضيلة والخسة، الجمال والقبح، الخير والشر.. "[٥]، والخطاب يمكنه الوصول بنا إلى مقولة كبرى، فبرغم أن العقلأضحى يشكل مكوناً أكثر مركزية في تحديد درجة العلو والدنو ما زالت قيمة الناس تحدد عبر ألوان أجسادهم، وما تزال العرقية حاضرة بشتى أشكالها ـ حتى وإن تغنت بعض المجتمعات بمعايير أخرى، أكثر عدلاً ومساواة ـ فنجدها في الوقت ذاته "تصنف البشر وفق خصائص جسمية من قبيل لون البشرة"[٦].

يتحمل الرجال ـ الذئاب البشرية بحسب تسمية كثير من روايات الراهن كـ **هند والعسكر**[٧] و**عيون الثعالب** ـ جزءا كبيراً في صناعة التاريخ الأليم لجسد المرأة لذا نجده حاضراً في أغلب النماذج الروائية بعلاقته المتوترة مع جسد المرأة، ويبدو ذلك بوضوح من الإدانة الدائمة له من قبل هذا الخطاب، حتى تمركز الرجل المستغل المستبد تمركزاً أساسياً في مقولاته، وعمدت الكاتبة إلى نقل ممارساته الوحشية عبر خطابها الروائي بنفس بشاعتها على أرض الواقع، ولكون "كل الرجال ذئاب، وكل النساء في نظرهم نعاج سمان"[٨]، فدائماً ما باغت الرجال المستبدون فرائسهم على أرض الواقع، ودائماً ما تركوها عارية بعد هجوم ضارٍ، لم يعطِها فرصة التقاط أنفاسها كتلك التي جسدتها رواية **الأوبة**:

"خلع ثيابه فأبقى عليه سروالاً قطنياً مخططاً ومائلاً إلى الصفرة، يصل

(٤) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص٨٥.
(٥) المرجع السابق، ص٨٥.
(٦) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص٨٩.
(٧) يرد في الرواية "..والرجال ذئاب مستعرة " (هند والعسكر، ص١٢٣).
(٨) عيون الثعالب، ص١٧٤.

إلى حدود ركبتيه .. هكذا برك كما يبرك البعير الأجرب، وبدأ يمطرني في فمي بقبل متلاحقة مجنونة على وجهي، يأكل فمي، ويمضغ لساني، ويحك أسنانه بأسناني، وأصابعه تعتصر تفاحتي بشدة حتى يبلغ الوجع العبقري رقبتي"(١).

ولا فرق في الموقف الذكوري البشع من جسد المرأة بين مثقف أو جاهل، هذا ماتقر به عيون الثعالب بعد تجربة نسائية مريرة مع عالم المثقفين، الذين تقاطروا مستغلين جاذبية أفكارهم أحبولة للحظوة بتفاحة أجساد الشاعرات والقاصات والكاتبات، مثل علي زعيم المثقفين الحداثيين الذي هامت به مريم القاصة الواعدة، فاختزل قصصها وطموحها وإبداعها الأدبي مدخلاً للتمتع بجسدها ولا غير، بيد أن المثال الأكثر ألماً أن يستحيل جسد ندى المثقفة إلى كرة يتقاذفها من حولها من المثقفين بصورة بدائية ليصبح جسدها مشاعاً، يُشترط عليها تقديمه بمجرد أن يكون هناك مصلحة، وهي على ما يبدو لم تدرك بعد ما أدركته صديقتها مريم من "أن الرجال رجال حتى لو اعتمروا قبعة الكتابة المبدعة، تظل الأنثى لديهم مشروع اقتناص"(٢).

ولا ابلغ لهذا الوجع من الوجع الذي تركه الرجال على جسد العجوز عمّوشة حين أغتصبها عُبَيّد الأعور اغتصاباً حيوانياً واضعاً أول البصمات المؤلمة على جسدها البريء وطفولتها الغضّة، فاستحال الرجال في ذاكرتها كلاباً، لتأخذ على نفسها عهداً بنقل هذه الصورة لأجيال النساء من بعدها فهي الآن تتحدث إلى الفتاة الصغيرة هند لتخبرها بتاريخ جسدها المنهك، قائلة لها:

"يا بنتي الرجل مثل الكلب إذا شاف المرأة غاب عنه كل شيء وسال لعابه"(٣)، فيعيد التاريخ الأليم نفسه، ويحدث لهند ما حدث لـ عموشة حين يتبع المغتصب الذكر نفس الحيلة، فتكون قطعة الشوكلاتة ثمناً لانتهاك حرمة جسد

(١) الأوبة، ص١٩ .

(٢) عيون الثعالب، ص١٦٩.

(٣) هند والعسكر، ص١٤ .

بريء، ولنترك لمن وقع عليها الظلم تصف هذا الحدث:

"يجـدني بعض الكبار وحيـدة، فيستثمرون وحدتي لصالح ضغط أعضائهم علـى جسـدي الصغـير، أو مـد يدهم داخـل سروالي مقابـل حلـوى، أو قطعة من النقود تكفي لشراء شوكلاتة"(١).

وتوصيـف الرجـال بالـكلاب والذئـاب والثعالب صـورة استحالـت نسقاً يدل علـى ائتـلاف تعابير الخطـاب الراهن، فلا عجـب إن ألحّت السـاردات على هذا التعبـير لنجده في رواية القرِان المقدس لحظة وصفـت ليلى من اغتصبها بـ الكلب المغتصـب، نظير بهيميته ووحشيتـه الصارخة التي اغتالـت جسدها المسجى على سريـر المستشفـى وهـو يئنُ في مرضـه العضال(٢)، وهـو ظلم مستمـر الوقوع دون مراعـاة لضعف هذا الجسد أو صغر سنـه أو مرضه، فالغريزة بمفهومها الحيواني هـي الدافع فحسـب، ولا أدّلَ على ذلك من طفولة ملاك التي افُترست افتراساً من قبل رجل خمسيني في مشهد مقزز لبطولة رجولية زائفة مورست على جسد أعزل، فقط مقابل قطعة شوكلاتة صغيرة(٣)!

وتكريسـاً لهذا الخطـاب التواطئي الراهن ضـد أنانية الرجـل، تطرح كاتبـة أخـرى المشهد نفسه بالملفوظ ذاته عبر رجل غير مبالٍ بغليان جسد زوجته العذراء حتـى اللحظة، فيمعـن في تعذيبها نفسياً عبر احتقار شهـوة جسدها الفوارة، يظل كـل مسـاء يتأمـل التلفاز، ويعب مـن الخمر بينمـا زوجته المسكينـة تشعر بالألم والحسـرة، فهي "تريده أن يمتد يورق فوق هامتهـا أن يضمهابين يديه لكنه لم يكن

---

(١) ثمن الشوكلاتة، ص٢٥ .

(٢) تصـف المشهـد العنيف وصفـاً دقيقاً: "فتحت ليلى عينيهـا وإذا به في غرفتها لليلة الرابعـة يأتي ليعبث بمقدساتها، ويستمني ويتلذذ باللهو بجسدها الممدد الفتي" (انظر: القران المقدس، ص١٥٦).

(٣) تملكني الخوف .. كأن يتطاير من بين شفتيه ما يشبه الزبد الأبيض وتفوح منه رائحة كريهة وحش وسبع سنـوات من الضياع في ركن غرفة مظلمة .. أقـترب مني وافترس كل فصولي المزهرة ولم يبقَ إلا فصل خريفي واحد وضع عليه البؤس الذي سيرافقني عمراً بأكمله، لم أفهم من الأمر سوى أنه رجل شرير ولا أعرف لماذا ضربني، لماذا آلمني"" (ثمن الشوكلاتة، ص٢٦).

يهتم كثيراً"[١]، وربما دفع هذا التجاهل والأنانية اللامحدودة في أسلوبه الفض مع جسد الأنثى إلى إعلان الغضب:

"لم يكن يبحث إلا عن زفرة حقيقية تنبع من داخل عاشقة لا ماكينة جنسية تعمل وقت التشغيل وتغلق وقت الإفراغ"[٢].

ولربما تضاءلت هذه المشاهد في قسوتها أمام المشهد الأكثر عنفاً وبشاعة، مشهد تصوره رواية **ملامح** حين يغتصب الأب ابنته وهي في العاشرة من العمر، بل ويواصل هذا الرجل فعاله الخالية من المشاعر حتى بلوغ ابنته الخامسة عشرة[٣]، وهكذا حرص خطاب الجسد الأنثوي على تصوير تاريخ مأساته مع الذكور، والجدير بالطرح هنا أن هذه الصور الباعثة على التعاطف شغلت مساحة واسعة في الخطاب الروائي النسائي الموجه إلى الجسد بوصفه قضية محورية، كتصوير الرجال غير مكترثين البتة، حتى أن الشيخ علي يأخذ نصيبه من جسد زوجته سارة، ويفرغ شهوته دون أن يرحم جسداً تدق الأنفلونزا عظمه، بل ويجبرها على أن تغطي أنفها حتى لا تنقل العدوى إليه في لقطة أليمة لأنانية الرجل الفاضحة[٤].

وبعد، هل لتاريخ الحرمان والاستلاب الواقع على الجسد الأنثوي تأثير مباشر على موقفها منه؟ وهل يدفع بها للانتقام من جسدها ومن الآخرين؟ هل تتمرد عليه؟ أم ماذا؟ وهل كان الانفعال والتهور هو طريقها لمحاولة رد الاعتبار إليه على حد قولها ثائرة: " هذا الجسد الذي كفر بقسم أبي حين رسم عليه دوائر السوط الأسود .. وأقسم أن يقطعنا به أوصالا إن لم نحسب له حساباً والآن فلتسقط كل السياط"[٥].

---

(١) البحريات، ص٢١٥ .

(٢) نساء المنكر،ص١٦ .

(٣) ملامح، ص١١٣ .

(٤) تقول سارة "ألف طرحة قطنية رخيصة على أنفي وفمي حتى لا يمرض الدميم القصير ثم اتركه ينتهك اللحم لحماً على بطن، أو بطناً على عظم" (انظر: الأوبة، ص ٨٣).

(٥) ثمن الشوكلاتة، ص١٠٨.

نحسب أن العنف ـ كما قيل ـ لا يولد إلا عنفاً، لذا فقد سجل الخطاب الروائي الموجه إلى الجسد العنف كواحد من النتائج التي انتهى إليها موقف الجسد من تاريخه الأليم، ومن مأساته مع الرجل، مع المجتمع، مع القمع، وهي نتائج طردية بين ما ينتاب الإنسان من حالة الإحساس بالاستلاب المزمن لحقوقه وكيانه، ورد فعله المعاكس، الذي قد يوصف بالتدميري لذاته ولغيره دون وعي منه، فإن كان الرجل أحدث هذا التشيؤ في جسد المرأة، وأسهمت هي أيضاً بردة فعلها السريعة في صنع هذا التشيؤ وتأكيده، حتى إنها تقول في جسدها كان فاعلا بجدارة في خط علاقتنا منذ البدء، وبقي وحيداً تحت الضوء ومفرغاً من كل رديف أو مساعد في دور ثانوي، وهي صورة تتكامل في منظور الدراسة فتدفع بها إلى تأكيد فكرة الجسد الأنثوي بوصفه حيلة من جهة، ورؤية فلسفية مؤجلة من جهة ثانية، بغض النظر عن ارتباك هذه الفلسفة وضبابيتها، فبحثها ـ كما قلنا ـ ما زال مستمراً وقلقها ما زال حاضراً، ولكأنها تضع للمتلقين مبررات لثورة جسدها القادم، وهو ما دفع بالمرأة في ذات الوقت، لأن ترتكب ممارسات نكوصية في حق جسدها بعد ألوان العنف الذي وقع عليه من قبل الآخر؟ وأصبح العنف في مثل هذه الحالة "انتهاكا للشخصية، إما تعد على الآخر أو إنكاره أو تجاهله مادياً أو غير ذلك"[(١)]، عنف كامن في نسق ثقافي عمّق في الأذهان صورة موحدة للمرأة تقوم على فرضية دونيتها وضعفها ونجاستها وعبوديتها.

هي تبحث الآن عن البدايات عن التحول عن تكوّن شهوة الجسد، عن جسد كان نظيفاً واتسخ"[(٢)]، فهي ما تزال تشعر بانفصالها عن هذا الجسد وبعدها عنه: "جسدي الذي يتلاشى تحتها ويستحيل ماءً ليس ملكي وصرت أنا الكائن الذي نأى عنه جسده في عزلة مبهمة"[(٣)]، وتبين خطورة أن يقع الجسد تحت نير احتلال

---

(١) باربرا ويتمر، الأنماط الثقافية للعنف، ترجمة ممدوح يوسف عمران، الكويت ـ عالم المعرفة، الكويت، عدد مارس ٢٠٠٧م، ص٣٦.

(٢) الآخرون، ص١٦.

(٣) الآخرون، ص٨.

الآخرين يكمن في ضرورة خضوعه لشروط المحتل: فـ "ماذا سأفعل؟ جئت لضي وفي نيتي أن أقول خذيني فقلتها، ثم لأشاركها جسدي وقد فعلت"[1]، وبعد هذا "فلا نهاية لمن أباح للآخرين أشد الحقوق خصوصية وحرمة. كالجسد. سوى رفع راية الاستسلام .. انتهاء بانفصالي الكلي عنيومنحها جسدي كاملاً بالتدرج ذاك"[2]، وهو منح يرتقي إلى التسليم للآخر أو لنسمه تمزيق لهوية الجسد وتعريته[3].

هذه الصور ومبرراتها لحقتها ثورة عارمة طالت الجسد! فهل حققت له ما يريد من الإنصاف والعدل والحرية المقننة المنضبطة"، أما الصورة الثانية فهي اتخاذها الشذوذ الجنسي اعتياداً، حتى أن إحداهن تقول: "لم أخلق لرجل، كنت أتقزز من جسده وكان يحسب اغماضة عيني استمتاعاً بما يفعل"[4]، وهي تؤكد بأن الرجال جميعاً مهما بذلوا فسيبقى الرجل بعيداً لا يأتي: "إني اشتهي فيك رجلاً لن يأتي"[5]، حتى بات هذا الأمر مبررها الواهي لأن تستحل الأنثى جسد الأنثى شذوذاً، وكأن الأمر على طبيعته التي لا غرابة فيها: "كانت علاقتنا الجسدية جنساً وليست كما اعتدت تسميته تلميحاً"[6].

هذا ما عدّه بعض الباحثين تدميراً للذات وانتقاماً منها، ومن المجتمع عقب تاريخ القهر والظلم والقسوة الواقعة على هذا الجسد، فالمتعة التي تطلبها المرأة من المثلية الجنسية زائفة، وقد تتحول في اللحظة ذاتها إلى حالة احتراق للروح، ولا أجدر من أنثى الآخرون في التعبير عن لحظة مؤلمة كتلك فتقول:

" بقدر ما أطفأت من شموع، بقدر ما ابتلعت من دموع ساخنة وهي

---

(١) الآخرون، ص١٧٩.

(٢) الآخرون، ص١٣ .

(٣) "كانت تمزق ملابسي تمزيقاً عشوائياً بالأصح على نحو تطفو عليه شراسة الانتقام وغوغائيته، كنت عارية وكانت تكتشف عريي، تفتش في جسدي عن رائحة أخرى" (الآخرون، ص١٥٥).

(٤) الآخرون، ١٧٨ .

(٥) الآخرون، ص١٧٩.

(٦) الآخرون، ص١٧٨ .

فوقـي تشتعـل وتحـترق وتترمـد مثل نيزك يمضـي إلى حتفـه الأخير، كنـت أدفع خبــز جسدي قرباناً لمراضاتها، وكانت تمتص جذوتي فلا تبقي في قعري أثراً"(١)، ولهذا هي تقر بالألم وتعترف بمأساتها وبانسحاقها تحت قطار لا يرحم(٢)، فينتهي أمرهــا إلى ما يشبــه العبودية والانسحاق تحت طائلة الدونيــة والانقياد للغير وهي من يعترف ويقر به(٣).

ولا غرابة إن أخذتها حالة التمرد البائسة تلك إلى حالة أسوأ من تلك، كنتيجة طبيعيــة لمـا بلغه الأمــر من وضع أدى بهــا لأن تصبح **السـادية** حرفــة هذا الجسد وديدنــه، فمجرد أن تغيب عن جسدها هذه الرغبة نجده وقد تحول إلى وحش ضارٍ يذرع الأجساد بحثاً عن حل:

".. كلما اعتدت ذلك كانت ترفع عتبة الألم إلى أن فقد جسدي نصيبه من الرضــا، يجـن إذا لم يـؤذ، وتتهالـك طمأنينتـه إذا لم يتوجع، الوجع بـات حرفته ومساره ناحية اللذة(٤).

اُستغلـت هذه العبثيــة الجسدية كخطــاب أنثوي يعبر عن هجــاء مقذع للبنى الثقافيــة السائـدة وتشجيع تمرد عبثـي، كأن تقر بطلة **ثمـن الشـوكلاتة** بجـعل تمـــــرد جسدها معادلاً للتمرد على الحياة بأسرها فتصــور اللحظة التي ألح فيها جسدها الثائر على ممارسة الجنس مع شقيق زوجها كثورة جنونية:

" في ليلــة شجن عاصـف ألحت عليّ فيها كل ليالي المتعة التي سهرتها وكل صنــوف اللذة التـي مارستها .. يــاااااه كم أفتقـد كل هذا، صنعـت لنفسي كوباً

---

(١) الآخرون، ص٥٢.

(٢) تقـول: " اللطمـات الزرق والمتعددة علـى جسدي وانسحاقي تحـت عجلة قطار بحمولـة مليون طن.." (الآخرون، ص١٤٩).

(٣) "أدمنـت جسـد بلقيس، أدمنت بالأحـرى ما تفعله بـي، البطش، والعبودية، كنت تحتهـا جارية كانت آلهة تميت وتحيي" (الآخرون، ص١٤٥).

(٤) الآخرون، ص١٤٥.

من القهوة .. بحثت عن علبة سجائر كنت قد أخفيتها عن ياسر- زوجها- لكنها كانت للأسف فارغة، تمردت حتى على كوب القهوة .. قلبته على الطاولة وخرجت بعد تردد متوجهة إلى غرفة زياد - شقيق زوجها - في لحظة أشبه ما تكون بجنون المدمنين"(١).

وتبعاً لحالتها تلك لم يعد لدى من تحمل هذا الجسد القدرة على التمييز بين لقاء جنسي وآخر، أو بين رجل وآخر كجسد ثريا التي يبدو أنه استوى في قانونه الحلال والحرام، فكما بذل مساحاته كلها للزوج لم يستنكف أن يبيح تلك المساحات أيضاً لطابور طويل من العشاق والعلاقات المحرمة، وبالطبع لم يتردد للحظة واحدة في بذله سائغاً لأجساد أنثوية مثيلة.

ولكي تخفف أنثى هذا الخطاب من بشاعة هذا كله سعت لوضع مبرراتها وأسبابها الخاصة الدافعة لمثل هذه الممارسات التي بلغت حدّ الشذوذ الجنسي، مراوحة بين التقليل من عي الأسرة؟ أو من دور الزوج؟ أو بسبب من الضغوطات الاجتماعية؟ أو الاغتصاب؟ أو العنوسة؟ فتضطلع بعض الروايات بإيجاز بعض هذه الأسباب، التي تدفع أنثى هذا الخطاب لتسليع جسدها في ثلاثة جوانب:

- مسببات اقتصادية يبيع الجسد حرمته مقايضة بالمال، ومن ضحايا هذه الوضعية ثريا.

- مسببات ذاتية تكمن في اندفاع المرأة وراء نزواتها الشخصية ليصير جسدها مجرد سلعة تلبى عن طريقها هذه الاحتياجات، وملاك إحدى ضحايا هذه الوضعية.

- مسببات الانتقام المرضي الباحث عن تفريغ شحنات الحقد والبغض عبر انتهاك حركة الجسد وأمثلة ذلك كثير، كأن يكون الشذوذ في مثل حالات أنثى الآخرون خياراً نهائياً لجسدها الأنثوي لدى هذا الخطاب:

---

(١) ثمن الشوكلاتة، ص١٠٣.

" ما يريده جسدي ليس سكاكره ولا ساعتي نوم إضافيتين أراد خطيئة أخرى تقلل منسوب المياه في ثابتة، تجربة تكسر عظماً آخر، وتلون الجلد فوقه"(١).

أما المبرر المدهش حقاً فيتبين في تأكيده على أن جسد الأنثى لم يقم سوى بتمثيل الدور الذي أنيط به، وقد قام به على أكمل وجه، مع قائمة طويلة من الأجسادهي على النحو الآتي:أولاً. جسد الزوج، وتقول عنه:"قررنا أن ننام في جناحين منفصلين، لا يأتي جناحي إلا إذا تحرّكت غريزته نحوي، وكان هذا يحدث في فترات متباعدة، فكان إذا ما أتم عملية الإنزال، وأراق ماءه في داخلي أسرع إلى دورة المياه"(٢)، **ثانياً**. جسد العشيق، وتقول عنه:".. تبخرت مقاومتي، منحته كل ما كان يرغب فيه، تركته يهتك كل قطعة من جسدي، كنت أريد أنا الأخرى إنهاء مهمتي"(٣)،وعن مجموعة العشاق تقول:" تعودت مع مرور الوقت أن تمر بحياتي أنواع متباينة من الرجال دون أن يرف لي جفن"(٤)، **ثالثاً**. عن جسد الأنثى تقول:" دخلت عالم المثليات مصادفة"(٥).

نرى أنه لا يمكن لمجمل هذه المبررات إخفاء أوجاع هذا الجسد الأنثوي المنتهك والتقليل من شطحاته، فذلك كله ابتذال له وسعي على غير هدى لبلوغ حرية تعتقد المرأة أن المجتمع حرمها منها، فقررت ممارستها في حضور ذكرٍ أو أنثى، المهم أن تشغر بتحقق ذاتها، حتى وإن دمرّتمجموعة المعايير التقليدية التي سربلها بها الزوج بتجاهله أسلوب التعاملالصحيح مع جسدها.

ونزعم أيضاً بأن هذا التوجه الخطابي يريد أن يصنع من الجسد الأنثوي رمزاً لثورة همجية تأتي برغبة جنسية عارمة لحظة، أن تهيم الأنثى بجسدها الثائر

---

(١) الآخرون، ص١٣٢.
(٢) ملامح، ص٥٣.
(٣) ملامح، ص٥٢.
(٤) ملامح، ص٥٣ .
(٥) ملامح، ص١١٠ .

مبتذلة أوصاله، ألم تفعل سارة في رواية الأوبة ما فعلته شبيهاتها في روايات أخرى، فاتجهت بجسدها النابض بالغريزة صوب جسد زوجها المريض وأقنعت نفسها بأنها تمارس جنساً حقيقياً بينما زوجها لم يكن يعي ولا يتحرك، وهي لقطة معبرة بحق، لأنها تدل على انتقام المقهورين من أنفسهم أولا وممن حولهم ثانياً، وهو رد صريح على ما سبق لنا استعراضه ودلالة هذا المشهد تتبين في نهايته الأليمة التي تنتهي إليها الأنثى بعد ممارستها الجنس على هذه الشاكلة، فهي تنتهي إلى سراب ووهم عبر مشهد درامي مؤثر أوردته الرواية مفصلا[1]، بينت فيه مكابرة الأنثى بادعائها التلذذ وسط عنف جسدي صارخ لا ينم - في رأينا - إلا عن حالة ضعف تستدر فيه الأنثى البهجة الكاذبة من جسد ذكوري يحتضر كجسد عبد الله المريض أو حالة انتقام عشوائية من شهريار وأتباعه، ليبقى حلم الأنثى معلقاً في صورة رجل تتخيله لم ولن يأتي.

ما وقد اتسخ هذا الجسد وتمزقت أعضاؤه المحتلة، حتى تحولت أجزاؤه السفلية إلى مكب بشري[2] و"مستنقع من اللعاب والأنفاس"[3] نتيجة نفاذ الروائح الكثيفة للحزن السري إليه[4]، فلم يتبقَ أمامه سوى الانخراط في موجة بكاء عارمة حيث لا غرابة أن تبكي الأجساد أيضاً[5]، وأن مثل هذه الصرخات وهذه الدموع إنما حالة

---

(١) يفتتح المشهد لقطته الأولى حين أغلقت الدنيا ستائرها في وجه سارة وأبكتها كثيراً وتركتها للشيطان وإغوائه: " وخزني الشيطان بمهمازه ففتحت الستارة قليلاً ونظرت بفضول، لم استعذ بالله، ولم أتراجع ولم أغض بصري .. بل كنت ملتذة بالتلصص، غريزة همجية اضطرمت في داخلي كالجمر وأنا أحدق في الشاب بقامته الطويلة وابتسامته الحلوة وثيابه النظيفة ثم شعرت برطوبة هناك، برطوبة في الوادي المقدس، شعرت برطوبة ونبض أو نبض ورطوبة .. يارب إن لم تسرع بشفائي فعجل بجنوني .. فتحت الباب على عبد الله، المرض قد نخله، فبقي سلبياً، مستسلماً، وترك الأمر لي قمت فوقه بتوق وشوق، وهو راقد على ظهره، أنشبت أظفاري في لحم رقبته قائمة قاعدة، قاعدة قائمة، أغمض عيني عن المريض الأشعث، لأضاجع ذاك الناعم النظيف البعيد" (الأوبة، ص٣٩).

(٢) تقول "وبمرور الوقت كانت الدور السفلية مني تتحول مكباً بشرياً" (الآخرون، ص٥).

(٣) الآخرون، ص١٠ .

(٤) الآخرون، ٢٨٤ .

(٥) تقول "نفذت من جسدها الرائحة الكثيفة والثقيلة للحزن السري المعتق، الحزن الذي استقر واستفحل وطالت مكابدته" (انظر: الآخرون، ص١٤٩).

نـــدم ولحظة مراجعة للنفس، أظهرها هــذا الخطاب تجاه خطيئته، وما ارتكبه من آثام في حق جسده، وتلك صرخة مرتقبة - ولاشك - تنطلق بعد قهر طويل، كَبت فيه الجسـد أوجاع السياط المتساقطة عليـه، والآلام النكبات المتراكمة من فوقه، لتعود الأنثى متأملة جسدها بعد تجربة قاسية مريرة:

" أشعـر أن جسـدي لي أنـا لي أنـا، لا أستطيع المجاهرة بـه بجعله مشاعاً ولـو لعيني كائـن واحد"[1] وتأكيداً للحظـة التأمل تلك نــرى أن مفهوم النشوة قد تبدل، "فثمـة نشوة لا تضاهي في أن أبقى جسـداً سرياً مقدساً"[2]، وتلك أماني لن تتحقـق إلا بقرار مصـيري انتهت إليه أنثى هذا الخطاب بعـد تأملها وهو أشبه ما يكون بالخلاص:

"تعبت من ملامحي القديمة، أريد شطبها، أريد ذاكرة نظيفة، وجسداً بلا آثار مرور أحد عليه، جسداً خالياً من النشيج وموغلاً في النسيان"[3].

في مثـل هذه اللحظة هـل يحق لنا القول: إنـه ينتابها "إحساس الإنسان المقهور بحالة عدم العدالـة والمساواة، وما يسود المجتمع نتيجة الظواهر المتعددة الخارجة عـن إرادته، أو المسلطة عليـه على نحو قسري تدفعه أكثر نحـو إتباع سلوك مضاد عشوائي في أغلب الأحيان وغير واقعي لإيجاد سبيل ما لتغيير واقعة القهري"[4]،

فـ ثريا مثـلاً: تظهرها رواية **ملامـح** مومساً، تبيع جسدهـا لرئيس زوجها في العمـل، ثـم لقائمة طويلة من الزبائـن تدميراً لإنسانيتهـا، وعلى غرارها ملاك في ثمن **الشوكلاتة** التي لم تبقِ ولم تذر، فمن علاقة ماجنة مع خالد إلى علاقة أثيمة

---

(١) "أنـا كذلـك كنت أبكي أو بالأصح أترك لجسدي أن يبكـي، أن يفسح مكاناً لأحزانه .. كان جسدي يبكي فيمـا أحزانـه تتناسل كل منها يرد الماء ويشـرب وحدته، خوفه، ريبته، وكان يصـرخ بالكلمات التامات وتضيع أحرفه في فمه ودموعه فلا أفهم" (الآخرون، ص٢٦٨).

(٢) الآخرون، ص٢٤٦.

(٣) الآخرون، ص٢٨٤.

(٤) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، مرجع سابق، ص٦٠.

مـع زيـاد شقيق زوجها، ولا ننسى ندى الكاتبة التي اتخـذت جسدها جسراً مشاعاً يطأ عليه كل من يتكفل بإخذها إلى عالم الشهرة، وهو ما يزيدنا يقيناً فيما نذهب إليـه، أنهـا تؤكد بما ذكرته من مبررات على قبولها لمـا تفعله بنفسها، وأن جسدها بات خطيئة من الواجب دفنها[1]، أما مبررها الثاني فهو كرهها لنفسها:

" كرهت نفسي، دارت بي الدنيا، قمت متثاقلة .. وبالرغم من أنني في هذه اللحظـة وددت لـو قتلتـه إلا أنه دفع ما يكفـي لصحبة شهر وليسـ لليلة فقط"[2]، ليصدر قرارها المصيري كنتيجـة حقيقة مفصلية ومؤلمة بالفعل، هي اكتشافها أن الذي كان يُوقع على جسدها سياط القمع والتعذيب هو نفسه من يسبغ عليه صفات الأنوثـة والغواية والرغبـة والاشتهاء، ونزعم أن اكتشاف الأنثـى لهذه الحقيقة هو نقطـة تحـول في علاقتها بهذا الجسد على شتى المستويـات وهي مفارقة محرضة، منهـا ثارت على كل شيء فاتجهت لرحلة أخرى من البحث والتفتيش، مسارها كان النبش في طاقات وإمكانات جسدها المخبوءة.

تلـك مرحلة استثنائية، جـاءت كمشروع غير مكتمل، فمـن الواضح أن ذاكرة الجسـد الأنثـوي ما تـزال ضاغطة بكل مـا تختزنه من الآلام وجـراح وهو ما جعل حضورها يفوق حضـور النظرة المتزنة التي لم ترد في عموم الخطاب الروائي حتى اللحظة رغم الالتفاتة التي منحتها الكاتبة للجسد الأنثوي فوظفته وعبرت به وعنه، وجعلـت له لغةً وكياناً وأهميةً وحضوراً وتأثـيراً، فانتهت إلى خطاب قائم بذاته هو خطـاب الجسد، بيد أن هذا كله لا يزال مصنفاً بحسب طابع المرحلة الروائية التي تعيشهـا منتجـة الخطاب في طـور أدب الاعترافـات والبوح والذاتيـة والتعبير عن الداخل.

نستنتج في منتهى الأمر أن خطاب الجسد كتوجه لخطاب هذه المرحلة وإن كان

---

(١) انظر: الآخرون،ص١٨ .

(٢) ثمن الشوكلاتة، ص٤٨.

منطلقــه إظهــار الوعي بخصوصية هــذا الجسد وقيمته، أو مــا أطلقنا عليه عقلنة الجسد، وجدناه بسبب الاندفاع والتسرع حضر دون وعي متوازن وتفكير منظم إنما حضــر بصفة انفعالية ظهر فيها الجسد باعتباره وسيلة لا غاية، واستثمر كتابياً كـ حيلة لا كرؤية فلسفية متعمقة يعبر بها الخطاب عن موقف من الحياة.

ـ التوجه الثاني ـ

الخطاب المضاد

حين نقول خطاباً مضاداً تتوجه عنايتنا مباشرة إلى ذلك الخطاب الموجه ضد خطاب آخر" بهدف نقضه كليّاً أو جزئياً، وإقامة خطاب بديل عنه ينهض من أنقاضه ويحقق مسعى تجاوزه"(١)، حتى إن واجه هذا الخطاب المضاد خطاباً أعم، ربما تمثل في خطاب المجتمع المتولد فيه أو واجه واحداً من خطابات هذا المجتمع، وهو أمر ملاحظ في توجه الخطاب الضد أو المضاد في بعض نماذج الرواية النسائية السعودية في مرحلتها الثالثة على وجه الخصوص.

لاحظنا هذا حين أخذت بعض نماذج المرحلة الراهنة على عاتقها السير في اتجاه يناقض ويعاكس خط الخطاب السائد روائياً، فأصبح توجهها هذا خطاباً مُؤَسِسَا تنبني على إثره باقي الأنواع، لذا تجدنا ننطلق منه ونجعل الخطابين التاليين: المتمرد والمناوىء ـ تجلياً له وتولداً عنه فهو الأرضية التي أفسحت عبر اتساعها مجالاً لظهورهما، حتى وإن تجاوز بعضها في مقولاته كل المحظورات والمحرمات، ولكنه في المجمل صوت نسائي موحد دفعه التهميش والقهر، والوعي بالذات للسباحة ضد التيار.

أما النماذج التي نراها أكثر تدليلاً على مثل هذا الخطاب فرواية **بنات الرياض** أولها، ويأتي من بعدها سيراً في السياق نفسه: **الآخرون**، **هند والعسكر**، **البحريات**، **الوارفة**، **عيون الثعالب**، **كتاب المتعبين**، ولذا يلزمنا البحث عن آلية اشتغال الخطاب الضدّي في هذه النماذج! وتقديم الحجة الدامغة لاعتبارها نسقاً

---

(١) خطاب الضد، مرجع سابق، ص١٢.

خطابياً ضدّياً يحمل توجهه الخاص في الخطاب الروائي النسائي الراهن!

بحسب **بانغو** فإن "الرواية الجديدة مدرسة للرفض"[(١)]، والرفض الذي ننشده عبر التوجه المضاد أو الضد للخطاب الروائي الراهن هو هيمنة خطاب أحادي على ساحة التخاطب، وباشتداد "ضغوط هذا الخطاب الأحادي على الواقع يخرج عنه أو ينشق من رحمه خطاب آخر مناوىء له، أو متصد له، لأن من شأن هيمنة نمط ما من أنماط التخاطب السلطوي على واقع التخاطبٍ في مرحلة ما أنه يفضي - بالضرورة - إلى إنتاج نقيضه"[(٢)].

الروايات سابقة الذكر تجيء ضمن مرحلة الطفرة الروائية السعودية، وهي من أكثر الروايات تمثيلاً لمرحلتها بالنظر إلى ما تمتلكه من أهمية خاصة تتبناها الدراسة، فرواية **بنات الرياض** - على سبيل المثال - تحقق الحد المقبول من شروط الضدّية لما سبقها من خطابات في مجال الرواية النسائية تحديداً لذا فالدراسة تتخذها نموذجاً ملائماً لتمثيل الدور المفصلي في إحداث خطاب يمكنه صنع تحول ما في سياقه، وإبراز سمات خاصة به على قدر من الاختلاف أو الائتلاف مع الخطابات السابقة عليه.

أما لماذا **بنات الرياض** فلاعتبارات سبعة تتأهل - في نظر الباحث - كممثل حقيقي لتوجه الخطاب المضاد، وهي على النحو التالي:

الاعتبار الأول: خروج رواية **بنات الرياض** على أنماط واستراتيجيات خطاب المرحلتين الأولى والثانية على الرغم مما بينهما من وشائج تحيل على إطار خطابي عام، مما أكسب هذه الضدّية قوة ومتانة كونها انشقت عن خطابها الأصل[(٣)]،

(١) مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص٢١٠.

(٢) خطاب الضد، مرجع سابق، ص١٥.

(٣) أشير إلى هذا المفهوم في سياق عرضنا لمفهوم التحول في الخطاب، فقلنا إن التحول في مفهومه المعتدل ضرب من التوليد ينبع من داخل البنية العامة للخطاب. (انظر: التمهيد/مفهوم مصطلح التحول وتحولات الخطاب).

وتولـدت من رحمه، ولكن وفـق بصورة مباغتة، خاطفة، سريعـة الحدوث، فقوتها تكمـن في كونها حملـت ضمن طيّات خطابهـا بعض جينات خطابهـا الأم، خطاب الروايـة النسائية السعودية عامة بيد أنها انفلتت مـن قبضة سلطته، وتحررت من ضغط شروطـه، ومقولاته التي يمليها على كل متداوليـه الخانعين لسيادته، وتبلور انفلاتهـا عملياً في عدم إذعانها لميثاق التواطـؤ الخفي المبرم بين الخطاب السائد في مشهدهـا الروائي من جهـة، وبين مجتمعها المحافظ، المسـوغ للمثالية من جهة ثانيـة، لتقدم خطابها الجديد بدءاً من عنوانها عبوراً بمقولات وأفعال التحرر لدى شخصياتهـا وصـولاً إلى نزعها الخمار عن حالة اللاتـوازن الواضحة بين ما يجب أن يكـون وما هو كائن في مجتمعها، فضلاً عن ثيمة الحب الصارخة بالفردانية في مجتمع لم يألف الاثنتين ويستهجن جرأة الكتابة، ويلوم كل من يثير ساكن مواضيع التابو كونه لم يعتد مناقشتها[1]، وقد تشكل تمردها على هذا كله في سؤالها الكبير: أليس لكل شيء بداية؟[2].

ليأتـي جوابها إقراراً منها بأن روايتها هذه هي بمثابة المشروع المقترح لخطاب روائـي جديد يتقاطع ضدياً مـع الخطاب السائد في المجتمـع السعـودي، الخطاب المحافـظ، القابض علـى المعلن أخلاقيا، والمتعارف عليه اجتماعيـاً والمعيش واقعياً وكأنهـا تتقدم الصفوف لتنشب "أظفارها في منطقة موتورة جداً في جسـد هـذا المجتمع بصورة لم يسبق أن (نُكشت) بهذه المباغتة من قبل، ولذلك سيظل المجتمع متمحوراً حولها لفترة طويلة لم يسبقها إليها كاتب آخر[3]، وهو ما تعتقده أيضاً بين سطورها فتقول: "أياً كانت النتيجة فإن مما لاشك فيه أن هذه الرسائل الغريبة، قد قامـت بخلق ثورة داخل مجتمعنا الذي لم يعتد مثل هذه الأمور، وعليه فإنها ستظل مادة خصبة للمداولة والحوار مدة طويلة"[4].

---

(١) بنات الرياض، ص١١٣.

(٢) بنات الرياض، ص١١٣.

(٣) انظـر: محمد حسـن علوان، صحيفـة الوطن، "بنات الرياض.. والكتب السيعة"، أبهـا، العدد٢٨٨٢، الخميس٣٠ـ شعبان ـ١٤٢٩هـ/ الموافق٢١ـ أغسطس ـ٢٠٠٨م.

(٤) بنات الرياض، ص١١٨.

ونحسب أن ثورتها تلك تتمثل في محاولتها الجادة لرمي شرارة تراها قادرة على زحزحة الخطاب الاجتماعي السعودي عن ثابتة، مجتمعها الموصوف بالمحافظ، بإخلاصه الشديد لتقاليده وأعرافه، لذا فإن جدية خطاب **بنات الرياض** في إحداث المواجهة والصدام جدية معلنة ومقننة وفق استراتيجية يدركها خطابها، ويعلن عنها، ألم تقل الرواية لقارئها بأنه "على موعد مع أكبر الفضائح المحلية، واقع نعيشه ولا نعيش فيه، نؤمن بما نستسيغ الإيمان به ونكفر بالباقي"[1].

وتزعم قراءتنا لهذه المقولة بأن الرواية على دراية بما هي مقدمة عليه من مواجهة بقدر علمها بطبيعة مجتمعها، فآثرت أن تعلن عن خطابها بوصفه الخطاب الجديد في سياقه الاجتماعي السعودي، بناء على إيمانها بأن لكل شيء بداية، وأن من يطلق البدايات عليه أن يواجه المصاعب ويستعد لها لذا فهي" قد تواجه المصاعب الآن كما واجهها المناضل الأمريكي آرثر كينغGr. Martin lurther King، بوصفه شخصية محرضة تستحضره على سبيل الحيلة، لتؤكد أن كل خطاب مضاد للسائد عليه أن يحمل كفنه بين يديه، وأن يكون جديراً بالمغامرة ومستعداً للتضحية، مثلما فعل**مارتن لارثر كينج** الذي اعتقل منذ نصف قرن، وهو في بداية نضاله ضد المعتقدات الخاطئة في مجتمعه"[2].

نعم لقد أدركت **بنات الرياض** أنها تتوغل بخطاب مضاد في دائرة مجتمع أشبه ما يكون بحقل ألغام اعتاد " الرأي العام فيه أن لا يعبر بالضرورة عن الرأي العام الفعلي.."[3]، ولكنها مصرة على إحداث ذلك التوغل مستمدة قوتها من كون مجتمعها أشبه ما يكون بعصير" (كوكتيل الطبقات) الذي لا تختلط فيه أي طبقة بالأخرى إلا بالضرورة"[4]، وبالتالي فلا بأس من أن تعلن ابنة هذا المجتمع عن

---

(١) بنات الرياض، ص٩ .

(٢) بنات الرياض، ص١١٢.

(٣) بنات الرياض، ص١٨٨ .

(٤) بنات الرياض، ص٥٦.

خطابها، وأن تستثمر تنوعـه وتعددية أعراقه، وأصوله وطوائفه،وتفيد من الظرف الاجتماعـي المواتي بتغيراته، وتعوّل على مستقبل تستشرف فيه تقبل الآخر لتصنع لخطابها الضدّي تربة سانحة للتنامي، فتقول:

" قـد أجـد قليلا من المؤمنـين بقضيتي الآن، وقد لا أجـد، لكنني أشك في أن أجـد كثيراً من المعارضـين بعد نصف قرن من الآن"[١]، وهـي مراهنة حقيقية علـى زمـن سيأتي لا محالـة وسيكون المتكفـل الوحيد بإحداث التغـيرات، وتجديد الخطابات، واعتناق ما جدّ منها.

الاعتبـار الثـاني: العناوين الروائية المربكة كعنوان **بنـات الرياض**[٢] بإحالته المباشرة على العاصمة الرياض من جانب، ولتركيبته اللغوية التعميمية التي شملت كل بنـات الرياض العاصمة بمختلف انتماءاتهـن الأسرية وتشكلاتهن الطبقية من جانـب آخر، ولهـذا فعنوانها عند الدكتور **صـالح معيض الغامـدي** "أول الجوانب الشكليـة في هـذا العمـل إثارة"[٣]كونه"قد حدد منذ البداية مـكان أحداث الرواية أو علـى الأقل المكان الرئيسـ لأحداث الرواية وهو مدينـة الرياض، وهذا التحديد جـاء صادماً لبعض القراء الذين ألفوا تعمية المكان في كثير من الروايات السعودية النسويـة"[٤]، وهو حقيقة تعيدنـا إلى فكرة الحيلة السردية التـي مرّت بنا بتقصد بعض الروائيات والروائيين السعوديين وضع أسماء الأمكنة المحلية في واجهة السرد،

---

(١) بنات الرياض، ص١١٤ .

(٢) عنـوان الرواية: "هو مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، وقد تظهر على رأس النصـ لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتـواه الكلي، ولتجذب جمهـوره المستهدف" (انظر:عبدالحق بلعابد، عتبـات جيرار جينيـت من النص إلى المناصـ، بيروت. الـدار العربية للعلوم ناشـرون، ط ١، ٢٠٠٨م، ص٦٨).

(٣) انظـر: صحيفـة الجزيرة، المجلة الثقافية، صالـح معيض الغامدي، "غواية البـوح. قراءة في الجوانب الشكليـة لرواية بنات الرياض ودلالاتهـا"، الرياض، العدد ١٣٠، الإثنين ١٩. شـوال ١٤٢٦هـ/ الموافق ٢١. نوفمبر ٢٠٠٧م.

(٤) المرجع السابق.

عبر عتبة العنوان[1]، ونزعم أن مثل هذه المقصدية في بناء عنوان الرواية وربطه بالمكان المحلي المعروف كفيلة بإحداث مثل تلك الصدمات لدى المتلقي جراء "التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري وفيه أساساً الأدبية والاجتماعية"[2]، وهي اشتراطات حققها عنوان **بنات الرياض** بامتياز، وعلى إثرها صار جديراً بلعب ما أسماه **جيرار جينيت** الوظيفة **الاغرائية** للعنوان التي يلعبها عنوان العمل الروائي، في حالة جاء مثيراً ومشاكساً كهذا العنوان، فتبلغ هذه الوظيفة غايتها بتحقيق الجانب الاستهلاكي للعنوان، وهو أن" تغرر بالقارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه"[3]، أما الجانب الآخر فيتمثل في الطاقة الكامنة وراء التركيب اللفظي المغري برغم بساطته، فعنوان **بنات الرياض** - وإن بدا بسيطاً - فهو يحمل طاقة كامنة يحيط بها الغموض والالغاز من كل جانب، لتنصب فخاً به لقارئها يستحث فعل القراءة لديه، أولنقل "توريط المتلقي في سجالاتها، إذ لا يمكن لقارئ أن يقاربها بعازل نفسي لأنها تجاوزت الأدبي لتطال الاجتماعي"[4]، لذا فالقارئ يبدو مستفزاً للبحث في طياتها عن إجابات لأسئلة تترى في ذهنه، وأول أسئلتها الإشكالية المتوقعة: من **بنات الرياض** المقصودات هنا؟ وما حكايتهن؟.

العنوان المحيل على المكان المحلي لم يكن هو المشير إلى حالة التضاد الذي يتلبسها هذا الخطاب ويعمل على تكريسها، بل حتى تلك العناوين التي تبدو في ظاهرها عادية، وجدناها تحمل في طياتها ضرباً من التحدي لخطاب الأنثى، كعنوان **هند والعسكر**، والذي نؤيد ما ذهبت إليه دراسة **خالد الرفاعي** في عدّه عنواناً "لمواجهة عنيفة بين فئتين، الأولى تمثلها هند من حيث هي امرأة ليس معها أحد، والثانية يمثلها العسكر من حيث هم جماعة من الذكور تحيل إلى أشياء كثيرة

(١) انظر حيلة المكان المحلي من حيل الخطاب الروائي الراهن السردية ص٣٣٦ .

(٢) عتبات جيرار جينيت، مرجع سابق، ص٦٨ .

(٣) عتبات جيرار جينيت، مرجع سابق، ص٨٥.

(٤) الرواية السعودية - حوارات وأسئلة وإشكالات، مرجع سابق، ص١١٦ .

مــن بينها: القوة والعدة والجاهزية، والتــي لاتتوافر على شيء منها كلمة هند"[1]، ولا ننسى عنوان **عيون الثعالب** التي تمركز إيحاؤها حول الرجل وموقفه من المرأة، و**نســاء المنكر** و**جاهلية** وغير ذلك كثير، لتنتهي في مجملها إلى معركة غير متكافئة يخوضها خطاب الأنثــى ضد خطاب مجتمع بأكلمة، وهو إصرار على التحدي يبني لنا في أفق مختلف خطاباً مضاداً لما ساد.

الاعتبار الثالث: خطاب هذه النماذج بوصفه مضاداً للسائد قام بفعل تحريضي استنهض الخطابات علـى شتى توجهاتها، فنحــن لا نحسب أن **خطاب التمرد** ولا **الخطاب الدعوي/المناوىء** سوى نتاج طبيعي للدور التحريضي الذي لعبه الخطاب الروائي المضاد في الرواية النسائية السعودية، ولم يكن ذلك محصوراً على ما ولّده من خطابات أخرى وإنما لعب كل نموذج على حده دوراتحريضيا، فـ **بنات الرياض** حرضتعلــى ظهور رواية أخرى هي رواية **الآخرون**، وفقــاً لما أقرّت به كاتبة الرواية. أكــثر الروايات النسائية السعودية المتأخرة ضجيجا. فهي تقول: إنها كانت تراودها فكــرة نشر كتابها عبر شبكة الإنترنت، وقد تبدل موقفها حين عرض عليها الناشر اللبنــاني الذي طبع رواية **بنــات الرياض** نشرها، فأذعنــت لرأيه وتخلت عن فكرة نشرها على شبكة الإنترنت[2].

ويشــكل إعلان خطــاب **الآخرون** تأكيــداً لخطاب **بنــات الرياض**، فــ الضجة الكبيرة التي أحدثتها الثانية بحسب وصف الروائية **أميمة الخميس** هي في نظرها ما"جعــل لهــذه الرواية - بشكل عــام - وهجاً وجاذبية شديدة لخوض أرض الرواية مــن قبل المغامرين والطموحينوالراغبين في التعبير عن أنفسهم، وإسماع أصواتهم لمجتمــع لم يفسح لهــم مجالاً للركض أو الصهيل"[3]، والمــرأة - بلا أدنى شك - على

---

(١) الرواية السعودية النسائية، مرجع سابق، ص١٨٤.

(٢) انظر: مجلة الوئام الإلكترونية، "رواية بنات الرياض تفتح الباب أمام فيض من الإنتاج الأدبي"، الرابط www.alweeam.com/news-actin-show-id-712.htm

(٣) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٤٤.

قائمة هؤلاء المغامرين، والدليل ذلك الصخب الروائي النسائيَ الذي غلب صوته صوت الروائي الرجل إلى الحد الذي جعله يقف في الظل مقابل إنتاجها المتعدد، بل جرّت من ورائها ركباً من الروائيين الذكور الذين انتهجوا منوالها مثل: **شباب الرياض** (٢٠٠٦م) لـ **طارق العتيبي**، **حب في السعودية** (٢٠٠٦م) لـ **إبراهيم بادي**، **سورة الرياض** (٢٠٠٧م) لـ **أحمد الواصل**. **نرجس في الرياض** (٢٠٠٧م) لـ **عثمان بن حمد ابالخيل**.

وذلك كله انجذاب لـ **بنات الرياض** من حيث العنوان والبحث عن الإثارة كما عبّر عن ذلك أحد الباحثين[١]، فضلاً عن أثرها الإعلامي الكبير على القراء ومبيعاتها الكبيرة، ولنا أن نعتبر هذا الانجذاب وهذا التناسل "علامة ثقافية مهمة تشير إلى أن المجتمع قد أخذ يتعلم من الأحداث، ويكشف أن هذا باب غير قابل للانغلاق، وأن سبل النشر لم تعد تحت سلطة الرقيب"[٢].

الاعتبار الرابع: اقتحام **بنات الرياض** بفعل الكتابة عالم المرأة السعودية السري، واتخاذه مضماراً لخطابها، ذلك العالم المكين الموصود بسياجات اجتماعية أثقلت كاهلها بالتقاليد والأعراف والمحرمات، فتشظى هذا الاقتحام إلى أصوات نسائية جهيرة مررت هواجسها للقارئ، مستثمرة ما لهذا العالم الأنثوي من جاذبية ساحرة يتلذذ القارئ باكتشافها وهي مسببات رئيسية صنعت لخطاب **بنات الرياض** التماعة إعلامية خاصة، حتى وصفت" بـ **نقطة التحول في** مفهوم القراءة السعودية، وأن جرأة الكتاب دفعت بعض النساء للكتابة بنفس الأسلوب ونشر تفاصيل حياتهن .."[٣].

تتماهى هذه الرؤية مع ما نعتبره وعياً جديداً استثمرته الروائية السعودية للكتابة كفعل ثقافي في لحظة تاريخية سانحة لعرض كتاباتها وفقاً للمساحة

---

(١) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص١٩ .

(٢) الرواية السعودية ـ حوارات وأسئلة وإشكالات، مرجع سابق، ص٨.

(٣) صحيفة الوئام الإلكترونية، رواية بنات الرياض تفتح الباب أمام فيض من الإنتاج الأدبي، مرجع سابق.

الممكنـة التي تخلقت في أطـر اجتماعية متغيرة فنثرت أوجاعهـا، ونكأت جراحها، ونّفّســـت عن كبتها، ليشكل الخطاب المضاد مرحلة جديدة لخطاب الأنثى تكتسب فيـه روايةبنـات الرياض وما هو في حكمهـا من روايات نسائيـة أهميتها من معين قلـق المـرأة على ذاتها، "والقلق لا يحدث للإنســان إلاّ إذا أصبح واعيا بوجوده"[1]، وهنا تحضـر الكتابة الروائية كإحدى الصيغ التعبيريـة الكفيلة بتحويل المرأة" من حياة القناعة والتسليم إلى قلق السؤال وقلق الوعي بما يحيط بها وما يجري حولها ولهـا"[2]، ولهذا اعتبرنا المنظومة المفاهيمية الخاصـة التي أنجزها هذا الخطاب توجهاً من توجهاته الأساسية التي سعت المرأة لنشرها عبر بوابة الرواية.

وهــذه المنظومــة المفاهيميــة الخاصــة - في إطار الخطاب المضـاد - رغبة في زحزحـة الثابت عن مكانـه بمده بتصورات جديـدة لا تلوي سـوى اكتشاف الذات والآخـر من جديـد، فمقولة شهـيرة كمقولة حب لأخيـك ما تحبه لنفسـك يتُفهم في منظومـة الخطاب المضاد فهمـاً مغايراً لما ثبت وترسخ في أذهـان الناس كفهم روايةالقـران المقدس لهـا[3]، ونظرية الجاذبيـة الأرضية التـي اكتشفها اسحاق نيوتـن Isaac Newton ماهية إلا خطأ فادح[4]، ولا ترى في نظرية النسبية التي قال بها آينشتاين سوى ظلال الفشل الذريع[5].

الاعتبار الخامس: أن موقف المجتمع من هذه الرواية وما شاكلها صنع "حكاية دراميـة تكشف صيغ تحرك النسـق لمواجهة الطارىء ومكافحتـه"[6]، فالتصنيف

(١) المرأة واللغة، مرجع سابق، ص١٣٥ .

(٢) المرجع السابق، ص١٣٥ .

(٣) تتخذ هذه المقولة التفسير التالي "دعي أخيك يختار ما يحب لنفسه وأنت اختاري ما تحببيه لنفسك، دون تجريح أو إدانة لحد، ودون أن يخدش أيا منكما المشاعر الآخر" (انظر: القرآن المقدس، ص١٣٦).

(٤) ورد في الرواية "لقـد أخطـأ نيوتـن المسكـين! فالجاذبيـة ليسـت ملـكاً للأرض، الجاذبيـة فيواقعهـا أنت" (انظر: أجندة مغتربة، ص٤٢).

(٥) ورد في الروايــة "ويبرز الفشل في نظريــة آينشتاين أيضا فـ نسبيته لا تنطبق على الكون وأنت، أنت فقط تعود كل الأمور - على تباين مقاييسها - إليك، بدءاً منك وانتهاء بك" (أجندة مغتربة، ص٤٢).

(٦) الرواية السعودية، حوارات وأسئلة وإشكالات، مرجع سابق، ص٨ .

الـذي وضعـت فيه **بنـات الرياض** من قبل الخطـاب الديني هـو دليلنا، أنها مررت هـذا الخطابإلى المجتمع في صورة جنس أدبـي هوالرواية، ليدخل الخطاب الديني المتشدد طرفاً في المعركة من أجل تقويض خطابها وخطاب مثيلاتها من الروايات، وقـد بلغت المواجهة أوجها حين تجـاوزت المساجلات الصحفـية[١] التي تسابقـت لنقض خطابها، بل كانت المواجهة حقيقية حينتشكلت في ثلاث صور بدت لنا جادة فيما قامت به من ردود أفعال:

الصورة الأولى: الموقف الرسمي وتداعياته[٢].

الصورة الثانية : مجموعة الدراسات التي خُصصت لـ **بنات الرياض**[٣].

الصـورة الثالثـة: ظهور اتجاه خطابي تمثل في صـدور مجموعة روايات دعوية تتخـذ من إسقاط الخطاب المضاد والقضاء على شـروط بقائه وانتشاره هدفاً من أهداف صدورها، وقـد اعتبرنا هذا الخطاب توجهاً روائياً لهذه المرحلة، فوضعناه تحت مسمى محدد هو:**الخطاب الدعوي/المناوىء** وسوف نناقشه في حينه.

وُصِفَـت ردود الفعـل تجـاه انتشـار **بنـات الرياض** بأنهـا سابقـة في المجتمع السعودي "كأن تنشر وتسوق سبعة كتب على الأقل لتتناول كلها كتاباً واحداً لم يمض علـى صدوره أكثر من ثلاث سنـوات فهذا الذي لم تعتد عليه البحيرة الراكدة"[٤]، ويضيـف صاحب هـذا الرأي قائلا "لم يعرف المجتمع من قبـل، منذ تأسس المشهد

---

(١) كتبـت في بنات الرياض عشرات المقالات الصحفية، وقد نشر كثير منها على صفحات الصحف المحلية والعربيـة، كما أصبحـت موضوعاً رئيسياً في المنتديـات الانترنتية التي لا حصر لهـا، علماً بأن المواقف المتخذة منها متباينة بين المدح والقدح.

(٢) موقـف الرقابـة الرسمية التي منعت الروايـات ومنها بنـات الرياض، ثم "جاءت مجموعـة من النساء وأعددن خطاباً موقعاً من العشرات برفع دعوى قضائية ضد رواية بنات الرياض، وكن يرين أن الرواية تطعـن في شرف النساء في مدينة الرياض وينطبق عليهـا حد القذف الشرعي" (انظر: المرجع السابق، ص ٨).

(٣) من مثل كتاب:حقيقة رواية بنات الرياض لـ فيصل بن سعيدان العتيبي، وكتاب من عبث الرواية ـ نظرات في واقع الرواية السعودية، لـ عبدالله صالح العجيري.

(٤) بنات الرياض والكتب السبعة، مرجع سابق.

الثقافي السعودي قبل ٨٠ سنة أيَّ عمل أدبي أو فكري منشور استدعى أن تكتب من أجله الكتب هجوماً ودفاعاً وتأثراً وتأثيرًا واختلافاً واتفاقاً مثلما فعلت **بنات الرياض** إذا استثنيت المأثورات وأمهات الكتب"[١]، والرأي حيال هذا أن لا يستهان بمثل ردود الأفعال المباشرة تلك إذا ما نُظر إليها من زاوية الخطاب تحديداً، ولا نقول من زاوية الجانب الفني لرواية، لذا فالباحث يختلف تماماً مع الآراء التي حطّت وقللت من قيمة وأثر خطاب رواية **بنات الرياض**، أو عدّتها تافهة وسخيفة بينما نرى أن هذه الرواية - من زاوية الخطاب تحديداً - تؤسس لخطاب نسائي سعودي يتجاوز المعهود والمعتاد.

من هذا الزخم الكبير للآراء المطروحة حيال **بنات الرياض** وتباينها الكبير تتبلور أمامنا حقيقتان، لا مناص من الاعتقاد بتحققهما على أرض واقع الرواية السعودية في المرحلة الراهنة على وجه الخصوص، الحقيقة **الأولى** تنم عن قوة وقع هذا الخطاب الناتج عن رواية **بنات الرياض** وصداه الواسع في مجتمع المملكة العربية السعودية، وتنم **الثانية** عن قدرة خطابها على استثارة الخطابات السائدة لا في المجال الروائي أو الأدبي فحسب، بل في المجالات الأخرى أيضاً، مع إحداث صدام عنيف مع بعضها كالخطاب الديني المتشدد، وهو أمر أسهم في تأكيد اختلافه وخروجه عن المألوف وتحوله عن المتعارف عليه.

يقول **عبدالرحمن العشماوي** في ردة فعله تجاه خطاب هذه الرواية: "**بنات الرياض** خطيئة أدبية، وهي عمل ضعيف لغة وأسلوباً، ثم أين **بنات الرياض** الواعيات، المعلمات، المثقفات، المصليات، الصائمات، التائبات إلى ربهن إذا أخطأن؟ لا وجود لهن في رواية **بنات الرياض**"[٢]، وعلى الرغم من النبرة الانفعالية العالية واللامنطقية في آن، والتي تبدو طافحة على سطح هذا الرأي إلا أنه يسجل

---

(١) المرجع السابق.

(٢) انظر: صحيفة الجزيرة، عبدالرحمن العشماوي، "بنات الرياض"، الرياض، العدد ١٢٠٨٤، بتاريخ ٢٦ رمضان ١٤٢٦هـ.

مؤشراً حقيقياً على ما صنعته **بنات الرياض** في فئات المجتمع المختلفة، وهذا - فقط - على مستوى المقالات الصحفية التي لن نبالغ إن وصفناها بعشرات المقالات.

أما على مستوى الدراسات المنشورة فلنا وقفة مع دراستين: دراسة بعنوان **حقيقة رواية بنات الرياض**، والتي لا تتردد في تصنيف الروايةتحت طائلة "الفكر الليبرالي الغربي اليهودي القذر"[1] معتبرة كل ورد فيها من نصوص، وكل ما ذكر فيها من حوارات وأفكار وما ضمته بين دفتيها من آراء وطريقة سرد للأحداث، وأيضاً لغتها المستخدمة في الحوار وجُلّ استشهاداتها الشعرية والنثرية مجرد فكر حداثي مفتون بالفكر الليبرالي[2].

الكتاب الآخر عنوانه: **من عبث الرواية** ويقول فيه مؤلفه: "وما أمر **بنات الرياض** عمّا نقول ببعيد تلك الرواية التي شرّقت وغرّبت وحصدت في طريقها عدداً ضخماً من المقالات المادحة والقادحة، والتي نقلت صاحبتها إلى عالم الشهرة والأضواء لتحل ضيفة في المحافل والملتقيات وعلى شاشات الفضائيات، وتنقل روايتها لتكون محل الدرس والمناقشة في الأندية الأدبية والمنتديات الإنترنتيه وصفحات الجرائد، بل والدراسة الأكاديمية .. وليت شعري لو لم تلصق الكاتبة بلاءها بـ بنات الرياض هل كانت لتحظى بما حظيت به من اهتمام.."[3].

وتأكيداً على تصنيفها خطاباً مضاداً للخطاب الديني يرى مؤلف الكتاب أن **بنات الرياض** وما جاء على شاكلتها من روايات سعودية إنما:

"حملت على عاتقها همّ مهاجمة الدين وضرب أصوله، وذلك ببث الشبهات وزرع الإشكالات وخلط الحق بالباطل والباطل بالحق، فهذه الروايات إما أن تعرض إسلاماً مشوهاً أو تخرج إسلاماً من الإسلام، والأخطر تراه أحياناً بين

---

(١) حقيقة رواية بنات الرياض، مرجع سابق، ص٢٤٠ .

(٢) المرجع السابق، ص٢٤٠ .

(٣) من عبث الرواية نظرات في واقع الرواية السعودية، مرجع سابق، الصفحات٢١/٢٢/٢٣.

السطور من صور الكفر ومظاهر الإلحاد"[1].

إذن وعلى الرغم من "أن حركة الثابت صارمة بما يكفي لإقصاء أية محاولة لفتح أفق مختلف"[2]، بوسعنا التأكيد على أن الخطاب الذي قدمته **بنات الرياض** خطاب مستفز ومحفز، بالنظر إلى قدرته الفائقة على تحريك تحفظات الخطاب السائد والخطاب الديني وهز المقولات الثابتة إلى الحد الذي جعلها تدفع بمنتج روائي مناهض للقارىء المحلي.

الاعتبار السادس: تفضح **بنات الرياض** تطرف عملية التلقي في مجتمعها، وتصوره محفلاً سوسيوثقافياً مداهناً وغير عادل البتة، "فبقدر ماهو متسامح نسبياً إزاء ما يكتبه الرجل بقدر ما هو حساس ومرتاب بخصوص ما تكتبه المرأة"[3]، فكيف إذن والروائيات نسوة يقفن في طابور جنس النساء القابع في ذيل هذه الصفوف الرجالية الممتدة طولاً وسيادة، وهن المتواريات اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، بحسب ما ألفه النسق الثقافي في مجتمعها، لا بل في التصور الإنساني العام لأنوثتها، وقد وصفت سالمة **الموشي** الوضعية الذكورية المتسيدة بـ" سُلْطَة إقطاعية على مستوى الفكر، متعالية إلى حدٍ بعيد، تحد من تحرر الذات الأنثوية الكاتبة من قاهرها التاريخي والاجتماعي والثقافي[4].

- أليس لهذه الصور النمطية مجتمعة علاقة وثيقة بما تحقق لخطاب هذه النماذج من انتشار وتحول وصدام، كون المفارقة في أنّ التي قامت بإعلانه أنثى، سوغته ثورتها على تلك القيود القسرية التي تفرضها منظومة التلقي كما تفرضها مرجعية الإبداع عليها؟.

---

(١) من عبث الرواية نظرات في واقع الرواية السعودية، مرجع سابق،ص٥٥/٥٦.

(٢) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص١٤١ .

(٣) الكتابة النسائية محكي الأنا .. محكي الحياة، مرجع سابق، ص٢٧ .

(٤) الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص٩٠.

- ألا يمكننا - وببساطة شديدة - رصد روايات سعودية كتبها الروائي السعودي الرجل قبل هذه النماذج الروائية النسائية، وقد ضمنها قدراً كبيراً من الفضائحية عبر تابو الجنس والدين والسياسة كثلاثية **تركي الحمد** و**شقة الحرية** لـ **غازي القصيبي** - رحمه الله - و**الحزام** لـ **أحمد أبو دهمان** و**روايات عبده خال**! فلماذا إذن أحدثت رواية **بنات الرياض** بخطابها التصادمي ما أحدثته على مستوى المقروئية والمجتمع!

ثم ألم يكن الرجل مالكاً للغة وسيداً للكتابة كما يقول الواقع الثقافي! فكيف تأتى لهذه الفتاة المتوشحة بالسواد أن تقتحم منطقة محرمة على جنسها الحريمي؟ وتضيف على ارتكاب جرم الكتابة جرماً أشد وأنكى وهو تمثل رواية متجاوزة لكل المحرمات أرادت بها هدم قيم المجتمع وتقاليده الصارمة بحسب تصنيف الموقف المحافظ لها؟

نحسب أن تساؤلات سلطتي الذكورة والتشدد الديني والمجتمع المحافظ لم تخرج عن حيز التساؤلات السابقة تبعاً لحساسية موقفها من المرأة عامة إلا أن هذه التساؤلات - في اعتقادنا - هي التي قفزت بخطاب المرأة المضاد ليرقى مشهدياً ويحقق حضوره الإعلامي والاجتماعي الملموس ويتمكن من تشكيل توجهه الخطابي المتفرد في خطاب المرحلة عامة.

ونضيف كذلك ما لوقع الدهشة وما لمردودها النفسي من أثر في تفعيل دور هذا التوجه الخطابي، وتأكيد حضوره، فالدهشة الناتجة عن رواية **بنات الرياض**. فضلاً عن كشفها للمستتر في مجتمعها - تتمركز في انتماء هوية كاتبتها إلى جنس الحريم بحسب التعبير الشعبي الدارج، ولكن في مثل هذه الحالة يتحول جنس الحريم من موقعه المهمش إلى موقع فاعل ومؤثر بحسب الدراسات الاجتماعية والنفسية، الذي تراه - في حالة سيره عكس التيار السائد لا سيما في المجتمع المحافظ - يتخذ موضعاً آخر يخوله امتلاك إرادة التغيير، وهنا قد تكتسب رواية **بنات الرياض** وما في

حكمها تأييداً في قدرتها على تكريس خطابها المضاد إيماناً بأن "إمكانية تغيير هذا الواقع وخرق أقنعته والثورة على آلياته سيأتي حتماً من أفراد الشرائح المقهورة، والمغلوبة، والمهمشة بما في ذلك النساء في مجتمع بطريركي"[1] على حد رأي **فريال جبوري غزول**، يصبح ما يقدّم منهن مثيراً للدهشة في فعل تلقيه.

الاعتبار السابع: نختتم تلك الاعتبارات التي تمثل بدورها استراتيجيات مؤسسة لمنهجية توجه الخطاب المضاد بنزعته المغامرة ولكنها مغامرة منضوية على شيء من الوعي بما تريد تقديمه، وهي في غالب الظن السمة الأهم التي أنجزها خطاب الروايات سابقة الذكر، فالطرح الفكري المغامر عُضدّ بشيء من الوعي الكتابي الملموس بأدوات الكتابة الروائية لدى بعض الكاتبات، وقد وضح ذلك لدى **رجاء الصانع وبدرية البشر وأميمة الخميس ورجاء عالم وخلود السيوطي وصبا الحرز وليلى الجهني وليلى الأحيدب وقماشة العليان** مع تأكيدنا على حداثة التجربة الكتابية الروائية لدى بعضهن.

نتوج رؤية هذا التوجه الخطابي بما أعلن عنه خطابه المضاد المتمثل في الأصوات الروائية أعلاه، وهو ذلك المشروع الكتابي الجديد بالاهتمام، الذي إن كتب لنماذجه الاستمرار على المنهاج المغامر نفسه، وتحقق له شرط الامتداد الزمني حتماً سيحقق المشهد الروائي النسائي فرادة وجدة وهوية خاصة له، وذلك كله لن يتحقق - من منظور الدراسة - إلا إذا انتهت حلقة التشفي الأنثوي، وهدأت فورة الاندفاع والاحتجاج الصاخب، وأفرغت الكاتبة السعودية شحنات الاحتقان الأنثوي المدفون في تجاويفها النفسية، ونفّست عن كبتها الدفين، ذلك الاحتقان الذي بدا واضحاً في التوجه الخطابي الثالث الذي سنتناوله تحت مسمى الخطاب المتمرد، وهو دونما شك واحد من صور الخطاب المضاد الذي انحرف بمساره أيما انحراف، رغم انبثاقه من رحمه، وترعرعه في كنفه حتى بلغ الأمر حدّ التداخل

---

(١) الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٤٧.

لدى الكاتبات من جهة ولدى النقاد من جهة أخرى، فصارت كل الروايات المنشورة من بعد **بنات الرياض** رواية إباحية فضائحية، أما الكاتبات فسنمثل لمستوى التداخل لديهن برواية **الآخرون** بدافع من تلك الازدواجية المعلنة في خطابها، فهي تعد نموذجاً له إمكانية تمثيل التوجه الخطابي الأول أي الخطاب المضاد ولنحاول اكتشاف هذه الازدواجية عبر التوجه الثالث للخطاب الروائي الراهن، **الخطاب الروائي المتمرد.**

- التوجه الثالث -

الخطاب المتمرد

الخطابات كما هو معروف قابلة لأن تكرر نفسها حتى في الثقافات المتباعدة من حيث الزمان والمكان، فكيف إذا ما كان الخطاب متحداً في المكان وإن تباعد نسبياً في الشرط الزمني، "وهذا يعني أن تكرار ظهور الخطابات المتماثلة ناتج من قوانين ضرورية تحكم الثقافات والمجتمعات التي تتردد فيها تلك الخطابات وتتكرر"(١)، فالتمرد الذي شهدنا حضوره في خطاب البداياتنحن بصدده في الخطاب الروائي الراهن، لنكشف عن مداه وآليات اشتغاله، وعن مسببات خروجه عن السياق في مرحلة حرجة من مراحل الكاتبة السعودية، والأهم هو قياس المدى الذي قطعه هذا التمرد إذا ما اعتبرنا **غدا سيكون الخميس** نقطة انطلاقته الأولى واعتبرنا **الآخرون** و **نساء المنكر** و **الأوبة** و**ملامح** و**عيون الثعالب** آخر المحطات التي وصلها في رحلته تلك.

تصعيداً لفردانية الأنوثة، جاهرت بعض الكاتبات برغبة في تغيير واقعهن الاجتماعي، بتغذية راجعة من "احتقان بُناها بقيم تقويضية كثيفة وصاعدة تكفل التموضع في صدارة خطاب الإبدال الثقافي بما تمتلكه من نزعات تحررية ومطالب حقوقية وهواجس اجتماعية"(٢)، عبر مجموعة من الوسائل والقنوات السردية لتشترك جميعها في صنع حركة روائية متمردة.

وقبل أن نحدد الروايات الممثلة لهذا التوجه الخطابي نود الإشارة إلى قضية جوهرية، هي استبعاد رواية **بنات الرياض** من حكم الخطاب المتمرد، وإن كان لها

---

(١) في سيسيولوجيا الخطاب. من سيسيولوجيا التمثلات إلى سيسولوجيا الفعل، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٢) محمد العباس، مدينة الحياة. جدل في الفضاء الثقافي للرواية في السعودية، دمشق. دار نينوى، د.ط، ٢٠٠٩م، ص٦.

مـن دور فيه فهو تهيئة الأجواء لتلقيه، والتحفيز على إنتاجه بطريقة غير مباشرة، بـل لا نشك البتة في أنها أقل نماذج الخطاب الراهن فضائحية وأدناها تحرراً، إذا مـا قورنت بما صدر من بعدهـا فكاتبة **بنات الرياض** وإن توعدت وهددت المجتمع بفضـح أسـراره في مستهل خطابها، وهـي إن هيأت القارئ منـذ صفحتها الأولى لأكبر الفضائح المحلية، وأصخب السهرات الشبابية على حد تعبيرها، فالواقع إننا لا نرى - من وجهة نظرنا - أنها فعلت، فكل ما أنجزته في ضديتها للخطاب المحافظ أقتصـر علـى التهديـد والوعيد ولا غير، وربمـا كان أثرها الكبـير فيما مهدته من طريق لتلك الروايات التي فعلت ما عجزت عن فعله **بنات الرياض** في شأن التجاوز والفضح والكشف.

إذا كانـت معظم نظريـات التغيير وفي شتى مجالات الحياة تضع للتحول نقطة انطلاقـة محددة، فالحقيقـة أن رواية **بنـات الرياض** هي نقطـة التحول في مسار الخطـاب الروائي النسائي السعـودي، وربما كفاها مما فعلته أنها أكدت على حالة الغضـب بمفهومهـا النسوي، وتحولهـا ينطلق من حالة الغضب تلـك التي انتظمت الحركـة النسوية بعمومها، فقاست قـوة حضور المرأة بمقدار غضبها، "وفي المقابل عرفـت معظم الباحثات النسويات الغضب بوصفـه الصيغة المميزة لكتابة النسـاء، وإذا لم تكـن المـرأة غاضبـة في كتابتها فذلك يعنـي بالنسبة لهـن أن قيم الثقافة السائدة قد احتوتها"[1].

وإن عددنا **بنات الرياض** في هذه الدراسة لبنة أولى على طريق التغيير وتحول الخطـاب، فيوجد من الدراسات المتأخرة من يعدهـا أقصر من أن تبلغ هذا الفعل التحريضـي، لكونهـا روايـة ذات نفـس إسلامي صميـم نظير ما كرستـه من قيم إسلاميـة عبر خطاب الفتيات الأربع[2]، وهو في مجمله رأي لا نختلف معه، فـرواية **بنـات الرياض** وبرغم جدة خطابهـا لم تكن لتبلغ مستوى الجرأة والغضب النسوي

---

(١) غرفة فرجينيا وولف، مرجع سابق، ص١٢٧ .

(٢) كدراسـة خالـد الرفاعـي: الروايـة النسائيـة السعودية، التـي اعتبرت بنـات الرياضنموذجـاً للرواية الإسلامية بوصفها تحمل موضوعاً إسلامياً، ص١٧٤.

في روايات القران المقدس والآخرون والأوبة ونساء المنكر وملامح ولا عيون الثعالب، بيد أن اختلافنا مع هذا الرأي هو أن بنات الرياض بلغت منزلة الخطاب الافتتاحي الذي دشن صداماً بين الرواية والمجتمع، وهيأ لهذه النماذج فرصتها للإعلان عن تمردها الفعلي.

نعني بالتمرد الفعلي عدم تخاذل هذه الروايات في التعبير عن حقوقها حتى في المسائل المتجاوزة لكل عرف، كاعتقادها بحقها في حرية جسدها حين تعتوره لوثة الشذوذ الجنسي، ولم تهب جرأة مساءلة الثوابت الدينية أو الاجتماعية، بل طالبت بصرامة شديدة إعادة النظر في الكثير من المفاهيم كما أوضحنا سابقاً، وكشفت بكل ثقة عن ماردها الأنثوي واثقة عن قدرته لمنازلة الرجل في كل مناحي الحياة، وانبرت تستثمر المتاح بصخب وشيء من الفوضوية لتنبري الكاتبة "ثائرة على ذاتها الحريمية، وثائرة على كواليس التاريخ التي سجنتها كذاكرة دون فعل، وعلى القيم الذكورية الغاضبة المهيمنة المهمشة لها .. لأنها حريصة على بلورة الذاتية والاختلافات في حياة امرأة جديدة متمردة على ما شاع في الكتابة المتسيدة ثقافياً"[(١)]، بينما يفهم التمرد انثربولوجيا بأنه: رغبة الإنسان الجامحة في "القضاء على أبنية القوة القائمة واستبدالها بأشكال جديدة"[(٢)]، أما في منظور علم السرد فالتمرد" مغامرات سردية مسكونة بهاجس تحدي التابو والمساس بالمقدس، وتفكيك بنية الصورة الطوباوية للمجتمع المحلي وفضح إزدواجية القيم والمعايير التي تحكم منطق العلاقات فيه"[(٣)].

وهي رغبة يُخشى عليها الوقوع في براثن التشفي أو الانتقام الأعمى بمفهومه المرضي البالغ حد تدمير الذات، وهو أمر لامس بجلاء في بعض نماذج الخطاب

---

(١) النسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص٦٧.

(٢) المضمر، مرجع سابق، ص٢٩١.

(٣) انظر: صحيفة الوقت، سماهر الضامن، "تحدي التابو في الرواية النسائية"، البحرين، العدد ٦٥٣، الأربعاء٢٥ذي القعدة١٤٢٣هـ/الموافق٥ ديسمبر٢٠٠٧م.

الراهن ومثلنا له، بيد أن النتيجة الأكثر تحققاً في مثل هذا التوجه هي مقاومته الأيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى أكثر تشدداً وانغلاقاً حتى غدا خطابها الفارط في هجو الآخر، ومرارة الذات، والتصدي له هو أيديولوجيا"(١).

على مستوى ثانٍ من الرؤية فإن بلوغ الخطاب الروائي الراهن في بعض نماذجه هذا المستوى من التمرد الموصوف بالفوضى هو في حد ذاته الصيغة الخطابية الأدق معيارية في قياس نسبة تحولات الخطاب عن شروط السائد وتعليماته، كونه يخرج عن النسق الصارم، إلا أن أحد النقاد لا يراه سوى " نبرة احتجاجية تصاعدية ضد السلطة الذكورية، وهي نبرة تأخذ أشكالاً متعددة من الظهور والتنوع في ساحتنا الإبداعية والفكرية تبعاً لما يطرأ عليها من تحولات وتغيرات تمس بالدرجة الأولى المسائل الحقوقية المتعلقة بالمرأة، وهي نبرة لم تزل حبيسة الدوائر المغلقة على نفسها"(٢).

ونحسب أن الخطاب الموصوف بالتمرد قد أسهم كثيراً في مد هذه التصورات بالنماذج اللازمة فمقولاته الخطابية التي سكها جاءت بجرأة غير معهودة متجاوزة التابو بشتى صوره والخطوط الحمراء ذات البعد القيمي والممارسات والسلوكيات المحظورة والتي يشكل مجرد الاقتراب منها في العرف الاجتماعي خروجاً عن النسق وإعلاناً لرفض السائد وتقويضه، وسوف نتوقف وقفة سريعة على بعض هذه الصور.

من أبسط صورها تعبير الكاتبة بتعبيرات لغوية نابية، خارجة عن سياق اللياقة والتأدب، ممقوتة اجتماعياً ويمكن العودة إليها في متون روايات عديدة، حيث تترفع الدراسة عن ذكرها وتكتفي بمجرد الإشارة إلى أرقام صفحاتها، كالتي أوردته رواية **القران المقدس** في ص:١٥٦و١٥٧، أو رواية **ملامح** ص١٢٠ وغيرها.

---

(١) صحيفة الشرق الأوسط، "الروائيات السعوديات ومتعة اللعب بالنار"،٣١ مايو، ٢٠٠٦م.

(٢) الرواية السعودية، حوارات وأسئلة وإشكالات، مرجع سابق، ص١٧٢.

ويتصعـد التمـرد في صور أخرى عديدة، كأن تعلن الكاتبـة ـ على لسان بطلتها ملاك ـ بأن زوجاً واحداً لا يكفي للوفاء بكل متطلباتها لذا تستهويها المكالمات الهاتفية مع الشبـاب والسهرات والعلاقـات المتعددة معهم[1]، ويتأكـد موقف الخطاب من هذه الحرية المعلنة للفتاة حين ينهى كل فتاة من انتظار العريس بل عليها أن تبادر بخلق هذه العلاقة واصطياد عريس المستقبل، فتقول:

"هـل تريديـن الانتظـار حتى يأتـي عريس الغفلـة؟ افترضي أنـه لم يأتِ، استهدريـن أجمـل أيام عمـرك من أجل معتقـدات بائدة؟ نحن نمـر بأجمل فترة في حياتنـا، لا تحدثيني مثل العجائز، اسمعي: صديقي لديه صديق رائع وهو يبحث عن صديقة: مارأيك؟"[2].

واضـح أن هـذا الخطـاب لا يدفـع الفتاة لاختيـار صديقاً لهـا فحسب، بل عليهـا اصطياد الـزوج حتى وإن كسرت ـ من خلاله ـ قيد الفاعلية القبلية والمذهبية في مجتمعهـا بإصرارهـا على الـزواج منه، كما فعلـت هديل في **ثمن الشـوكلاتة** باختيارهـا شابـاً لا ينتمي لا إلى مذهبها ولا إلى قبيلتهـا، وناضلت من أجل الزواج منه ضاربة عرض الحائط بكل الاعتبارات التي يضع لها المجتمع حساباً وهيبة[3].

وهـذه الصـورة التمردية منبثقة من قناعة لـدى أنثى هذا الخطاب بالحب كحرية شخصية، "فـ بوجود الحب في حياتنا تصبح اللذة الحقة هي لذة الحب، وكل لـذة سواها نابعة منها، تصبح الأغاني الجميلة هـي تلك التي يدندن بها الحبيب، وأحلى الأزهار تلك التي يقدمها هو، ولا إطراء سوى ما يأتي منه، باختصار، تصبح الحيـاة ملونة بـ (التكنيكلولـور) بمجرد أن يلمسها أصبع الحـب! ياالله لقد حُرمنا أشياء كثيرة، فلا تحرمنا لذة الحب"[4].

---

(١) انظر: ثمن الشوكلاتة، ص١٠١.

(٢) ملامح، ص٢٧.

(٣) ثمن الشوكلاتة، ص٨٧.

(٤) بنات الرياض، ص٢٦٤.

وتبعاً للإقرار بهذه العلاقات الحرة بين المرأة والرجل فلا غرابة إذن - في رأي الخطاب المتمرد - من ممارسة العلاقات الجنسية أو الافصاح عن مشاهدها الساخنة بأدق التفاصيل، كالمشاهد التي صورتها كل من **عيون الثعالب** ص٢١٨و٢١٩، **والقران المقدس** ص٨٢و١٥٦و١٥٧، **وملامح ص**٥٢، **والأوبة** ص٧و٢٨و٥٠ و٥١ و٧٨، ناهيك عن الشذوذ الجنسي الذي حضر بصور عديدة في هذا الخطاب، إن كان بين الرجال كما في **عيون الثعالب**، وإن كان بين النساء كما في **الآخرون وملامح والأوبة والقران المقدس**.

لا يجب أن ننسى أيضاً تلك المساحة الكبيرة التي خصصها هذا الخطاب المتمرد للإفصاح عن اعتراضه الصريح على وجود هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وكيف سطر العبارات تلو العبارات لمثل هذا الغرض، الذي هو - في رأينا - ينم عن رغبة في إقصاء سلطة فاعلة في المجتمع السعودي ترى المرأة أنها تتقصد حريتها، وبالطبع لن يتسع المقام لأمثلة لا حصر لها لذا سنشير إليها في بعض الروايات[1].

ناهيك عن المطالبة بحق قيادة المرأة للسيارة والمطالبة بالاحتفال بكل الأعياد على اختلاف مرجعياتها كعيد الحب وعيد العام الميلادي الجديد وقس على ذلك المطالبة بدور السينما أو السفور المتلازم مع إعلان موقف واضح من الحجاب والعباءة وقد أجلينا النظر فيه في معرض حديثنا عن الجسد الانثوي في الفصل الأول من هذا الباب، ناهيك عن المطالبة المستديمة بتغيير الواقع الاجتماعي السعودي بأخذه إلى مساحات جديدة في مسائل جدلية كالاختلاط، والمناصب الإدارية، وما إلى ذلك.

وتبقى نقطة الاختلاف كامنة في دلالة هذا التمرد وفاعليته وعمقه الفكري

---

(١) انظر: نساء المنكر ص١٢وص٣٦وص٣٩وص٥٨و٥٩، انظر سعوديات ص١٢، انظر خمارك بحماري ص ٤٢، انظر هند والعسكر ص١١٥، انظر عيون الثعالب ص ٢٠٤و٢٠٥و٢٠٩.

في ذهــن الكاتبــات، وهو مــا أنتج ردة فعــل مباشرة ظهرت عــبر دراسات أنجزت سريعــاً، ومقالات صحفيــة تسارعت وتيرة نشرها، وهــي إن وصفت بردود الأفعال الانطباعيــة تبقى قادرة على الوقــوف بنا عند حقيقة واحدة علــى أقل تقدير: هي مستوى الحساسية الشديدة لهذا المجتمع تجاه أي خطاب جديد؟، فمن الطبيعي أن يسمى "بخطاب الابن العاق الذي يثير قلق العائلة بفضائحه بقدر ما ينبه إلى مواطن الخلل في حياتها وعلاقاتها"[1]، وهو على الرغم من عقوقه وتفلته واندفاعته يشير ضمناً إلى ثقافة عصر لا تطيق الثبات أو الانزواء، وهي الرؤية التي أدرجها الدكتور **معجب الزهراني** تحت عنوان عريض هــو: خطاب الواقع الجديد، ويشير فيه إلى خطــاب أَنتج ـ سريعاً ـ كتيبة من الساخطــين عليه، لا على مستوى الفئة الاجتماعية المحافظة فحسب بل حتى من فئة النقاد.

في واحدة من ردود الأفعــال تلك اعتبــار رواية **القران المقدس** "تماس مباشر وفــج مع التابو وبلغــة خطابية انفعاليــة وإقحام للأفكار، واعتســاف للمواقف"[2]، ومجرد" خطاب نسوي فاقع"[3]، ولا نستثني من ذلك الموقف الذي اتخذته دور النشر منهــا والذي بلغ حــدّ تهرب دور النشر العربية من مسؤوليــة نشرها، بعد أن أثارت جدلاً واسعاً دار حول الهدف الدافع لتأليفها خصوصاً بعد ربطها بالعمل الجنسي، المسيء لإحدى الطوائف على حد رأي ما نشرته صحيفة الوطن السعودية[4].

وما وقع لرواية **القران** المقدس من أحكام جاهزة وجدناه حاضراً في تلقي رواية **الآخــرون** فهــي ـ لــدى البعض ـ الرواية التــي" بلغت غاية بعيــدة في توظيف حضور التابــو، فصدمت المتلقي بجرعات مكثفة من التماس بالمقدس بمختلف تمظهراته،

---

(١) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص١٣٤-١٣٥.

(٢) صحيفة الوقت، "تحدي التابو في الرواية النسائية"، مرجع سابق.

(٣) صحيفة الشرق الأوسط، "الروائيات السعوديات ومتعة اللعب بالنار"، مرجع سابق.

(٤) يؤكــد محمــد سامي الموسوي في المقالــة ذاتها "بأن مؤلفتها روائية سعودية تقيــم في أمريكا وتكتب تحت اسم مستعار" صحيفة الوطن، أبها، عدد ٢٠٠٦بتاريخ ٢٨ صفر ١٤٢٨هـ/الموافق٢٨مارس٢٠٠٦م.

كما لا يخفي مقصدية الوعي التدميري الذي يوجه فعل الكتابة"[1].

يدفعنا هذا الجدل لاتخاذ رواية **الآخرون** نموذجاً للتعبير عن تداخل الخطابين المضاد والمتمرد في آن واحد وذلك لعوامل عديدة منها:

- "توظيفها لعدد من العناصر ودمجها في خطاب فكري جمالي واسع الأفق الدلالي، متنوع المرجعيات، ومولد لتأويلات غنية لاتكاد تحد"[2].

- هي الأنموذج الغائي بالنظر إلى رغبته الجامحة في إعلان الغضب الأنثوي مما أدخل الرواية "في العالم الداخلي والحياة الخفية للمرأة، ساعية إلى إثارة ما يشبه الفضيحة الاجتماعية"[3].

- رواية **الآخرون** بمثابة التحدي الحقيقي لجهاز الرقابة حدّ بلوغها المواجهة الحقيقية لشتى الرقابات والمرجعيات المختلفة الرسمية والشعبية، والمواجهة الموصوفة برغبة الكاتبة "في إراحة الرقابات كلها فقدمت لهم أكثر مما تبحث عنه عادة في النصوص"[4]، والسر. كما يراه صاحب هذا الرأي. عائد إلى " الجرأة والجاذبية، بحيث تطرح القضايا المحرجة وتخرق التابوهات دونما رأفة ووجل"[5]، وحكمة هذا. في رأي الباحث. منسحب على ما شاكل هذه الرواية كـ **الأوبة ونساء المنكر والقران المقدس**، فجميعها تحمل دلائل مغالاتها تصريحاً وتلميحاً، فتظهر سلسلة من التداعيات: البوح، الشكوى، الغضب، الحقد، التحريض .. والكثير الكثير من الفجاجة المتعمدة، السوقية التي استحالت فناً تحريضياً استفزازياً[6].

---

(١) صحيفة الوقت، "تحدي التابو في الرواية النسائية"، مرجع سابق.

(٢) المرجع السابق.

(٣) صحيفة الحياة، عبده وازن، "تحديات الرواية النسائية السعودية"، ٦ جمادى الأولى ١٤٢٦هـ.

(٤) صحيفة الرياض، معجب الزهراني، "الآخرون رواية تبدأ من الذروة"، الرياض، العدد ١٤٠٨٧ بتاريخ ٢٩ ذو الحجة ١٤٢٧هـ، الموافق ١٨ يناير ٢٠٠٧م.

(٥) المرجع السابق.

(٦) صحيفة الأخبار، بيار أبي صعب، "جنس وفراولة في الرواية السعودية"، لبنان، الثلاثاء ٢٥ كانون الأول ٢٠٠٧م.

ولهذه الروايات وجه آخر، يظهر بوضوح تام في رواية **نساء المنكر**، تلك الرواية التي خصصت ما يقارب الربع الأول من متن خطابها لفض التابو واختراق المحظور، فتسيد الجنس الموقف، أما ما بقي منها فكان انكساراً لمشروعها المتمرد بعد انقضاء ثورتها العارمة، وتشفي غضبتها الصارخة على المجتمع بالانتهاء إلى مجرد (صبابة قهوة في إحدى صالات الأفراح)، وهي نهاية دفعتنا للتساؤل المباشر عن هذا القلم الروائي الثائر! فهل يعقل أن تتوازى ثورة بطلة الرواية العارمة المدمرة مع تلك النهاية المستسلمة الخانعة؟

فإذن نحن حيال حقيقتين: خطاب متمرد تجسد واقعاً، وخلل كبير انتظم هذا التمرد، وخلط وهز دعائمه حتى وصم بالسلبية واللاوعي، ومن معين هذا الخلط والتداخل في المفاهيم والمدركات فلا من غرابة إن انحرف الخطاب عن الجادة كونه يقول بالتحرر في الوقت الذي يؤسس لنقيضه، ويطالب بالعدالة والمساواة وهو الذي إلى ضدها ينتهي، وشواهدنا على مثل هذه الحال عديدة فهو باندفاعه وتهوره ينطلق بشوفينية ودعائية جسدية وصراخ ثقافي ينتهي إلى نكوص وانكسار، فتتضاءل المسافة الفاصلة بين لحظة إعلان التمرد، ولحظة نكوصهوارتداده إلى مسافة ضئيلة جدًا، لا مبرر لضاءلتها سوى الافتقار إلى الوعي الحقيقي بقيمة هذا التمرد وبقوة تأثيره وبأبعاده ومراميه.

ولنعمد الآن إلى قياس تلك المسافة بين التمرد والنكوص في خطاب رواية **نساء المنكر** على سبيل المثال، ولتكن نقطة بداية التمرد بالمطالبات الجادة التي أبدتها سارة بحرية الحب وفاعليته، على اعتبار أن ثيمة الحب وأزماته العاطفية مدخل مناسب لكتابة ملحمة التحرر الأنثوية حسبما ترى هي، ومصداق لمفهوم امرأة هذا الخطاب الجديد عامة التي تفاعلت مع موضوعة الحب بوصفها مدخلاً مبرراً لفكرة الحرية لديها، وهي نظرية أقرّ بها هذا الخطاب في كثير من نماذجه، فـ **أميمة الخميس** في **الوارفة**، وإن قرنت تلك الحرية بمعرفة الذات واكتشاف كينونتها هل استطاعت بطلتها تحقيق مثل هذا الاشتراط في رحلة تمردها!! هذا

مـالا يراه النقد، فقد وصفت إحدى الدارسات بطلة **الوارفة** بأنها "فأرة في المختبر الروائـي يسلخ جلدها الأنثوي كي يفصح عن جوهر عقلها"(١)، فهل كانت سارة في رواي**نسـاء المنكـر** حين دخلت إلى حالة التمرد من أوسـع أبوابها على علم بكل هذه الاشتراطات؟

مـا لاحظناه أن حب سارة لرئيف في فضاءات مدينة لندن قد أنساها ـ كما تقر هـي بذلك ـ ظلمة الحياة وعذاباتها مما دفعها لإكمـال مشوار التمرد من الرياض إلى لندن، فإذا كانت بطلة الروائية **أحلام مستغانمي** قد وجدت هذا الحب الآخذ إلى التحـرر في باريس، فـ سارة تجده في لنـدن، لتترك من خلفها الرياض، وغلظة أهلهـا وشرطتهـا الدينيـة ولتتخلى عن الرابطـة الزوجية المقدسـة، فتعلن بالحب تحديهـا كامـرأة متحررة من كل قيد وشرط حتى مـن سلطة جسدها، وكأن الحب شرط في نزعتها التمردية، لتقدم للقارئ نموذجاً أنثوياً لا يخرج التمرد في فلسفته عن حدود متعة الجسد وتحرير غرائزه.

ومع هذا سنواصل مع نموذج سارة المسير، فنلتقط من رحلتها تلك وصفها ذاتهـا المتمـردة بـ"الأم الكونيـة وسيـدة كل العناصـر، والطفل البدائـي للزمن، وحاكمـة كل الأشيـاء الروحيـة وملكـة الخالديـن، والتجلـي الوحيد لـكل الأرباب والرّبات، وبإيماءة منها تستطيع أن تحكم أعلى القمم المشرقة في السماء، وأنفاس البحـار كلها، والصمت الحزين للعالم السفلـي"(٢)، كل ذلك تدّعيه سارة في فورة غيبوبةمرضية تصل بها إلى نقطة نهاية مختلفة في كل شيء ادّعته.

ويعد ما انتهت إليه سارة كشفاً عن خطاب لا يمتلك إمكانية المواجهة والصمود في ختـام رحلـة تمرده، فنقطة النهاية التي بلغتها سـارة ليست سوى الخنوع، ومآل خطابهـا إلى النكوص، هـي الآن مستسلمة لقسوة الرياض، ومحتملـة ـ ما أسمته ـ

(١) صحيفـة الرياض، فاطمة الحسن، "روايـة الوارفة لأميمة الخميس"، الرياض، عدد١٤٩١٣ بتاريخ ٢٧ ربيع الثاني ١٤٣٠هـ الموافق ٢٣ ابريل ٢٠٠٩م.

(٢) نساء المنكر، ص٩.

أنانيــة الرياضــ والشهيق والزفير الســام فيها، سارة المتمردة هــي الآن لا عاشقة لندن ولا معشوقة باريس، وقد أكدت ذلك في قولها:

"بعد ثلاث سنوات من السجن والغياب والموت أعود حاملة معي سجل سوابق كأني مجــرم عادي"(١)، فما سيّــدة كل العناصر ذيك سوى امــرأة منكسرة الذات أمــام ضيوف يرفلــون بالزينة والجمــال والكبرياء بينما هي مجــرد عاملة بسيطة تسكب القهوة للضيوف في قصور الأفراح، لهذا سوف نضم إلى مشروع تغيير مسار الأنثى الذي أعلنت عنه بطلة هذه الرواية رواية أخرى هي: **هند والعسكر** بخطابها المتمــرد، إلا إنه مشــروع خطاب تمردي مؤجل، وأنثى جديــدة تُرسم في الخيال ولا تتبلــور على أرض الواقــع حتى اللحظة، حتى وإن أعلنت هند عــن مواصفات الأنثى الجديدة وحددت سماتها بأنها:

أ ـ أنثــى تتــوق للحوار مع الآخرين علمــاً بأن هؤلاء أناســاً يتحدثون بعقولهم لا بعواطفهم المجروحة.

ب ـ أنثى لا تعمل كما يفعل "حريم مملكة منصور ونسائه اللاتي شغلن بالعناية بالأطفــال، وبإعداد طاولات الأكل العامرة، وترتيــب تفاصيل الثياب الليلية المغرية مــن أجل اصطياد رجلهم، وحبســه في فراشهن...، ويصبــح بكاؤهن على المخدّات عادة ليلية لا يعبأ بها أحد"(٢).

في نهاية الأمر تبقى الأنثى المتمردة في حدود المعلن عنها كتابة الغائبة واقعاً في مجتمع المرأة السعودية، وفضلاً عن هذه النتيجة فلهذا الخطاب نتوءاته، وشطحاته التــي مثلنا لها كثيــراً في معرض حديثنا عــن المنظومة المفاهيميــة، منظومته التي سكهــا تمرداً وعنفواناً، حتــى أسبغت عليه صفــة الخطاب "الملتبس بكثير من وهم التحديات والمراودة بين التواصل واللاتواصل في دائرة حراك المشهد الثقافي المحلي

---

(١) نساء المنكر، ص٧٤.

(٢) هند والعسكر، ص١٢٦ .

والمعرفي الثابت واليومي المعيش، والشفهي المحكي، وتقوم بأدوار البطولة فيه بعض مجموعات أنثوية سلبية تواصل راديكاليتها المشروطة ليس إلا"(١).

ونزيد على ذلك بأن خطاب التمرد الأنثوي أوغل في إشباع النزعة التمردية التي انتهت بتمرده إلى تكريس نزعة غير مؤسسة على رؤية واضحة، أو استراتيجية محددة المعالم مما أفضى إلى التباس في إدراك دلالات المحظور، ودلالات المسكوت عنه، واعتبر اقتراب خجول من مفاهيم النسوية الراديكالية فشبه الراديكالية تلك أخذت الخطاب إلى مساحة رمادية تشظت فيها البنية الدّرامية التصادمية المقننة، لتتحول إلى بنية صدام مفتوح، لا نعرف طرفه الأول من الأخير، ليضيف التمرد الراهن إلى مثالبه مثلبة أخرى، عدّدت عداءاته وخصومه، فصار كمن أمسك بالسلم بطريقة عرضية ليصطدم بكل من حوله، ففتح على نفسه كل الجبهات: المجتمع بأسره، الرجل، الأسرة، الزوج، الأب، الأخ، النظام، الدين .. إلى آخره، وبهذه العشوائية - إن صح التعبير - وجدناه لا يتقاعس البتة حتى عن الصدام مع نفسه لعدم رضاه عنها.

ينظر الباحث إلى هذه الرحلة التمردية من منظور آخر رغم إيمانه التام بتلك النتائج السلبية التي آلت إليها، وينبثق المنظور الآخر هذا من أهمية هذا الخطاب، أو هذا المسار في رحلة الخطاب الروائي النسائي السعودي نفسه، ففضله يتمثل في إحداث شرخ في سكونية وأفقية رحلته، لذا سنعده بمثابة التحول الهام في مساره، ويتعين هذا التحول في بلوغ الكاتبة السعودية مستوى جديداً من مستويات الجرأة في طرح ما تريد وما تتوخى، حتى وإن خالف السائد والمألوف، أو هي "الجرأة المحمودة العواقب(٢) لأنها شجعت كثيراً من الكاتبات على أن يكن جريئات لأنهن

---

(١) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص١٣٤- ١٣٥

(٢) هذه المقولة عبدالله الغذامي، وبالطبع هي في منظور آخر "جرأة غير محمودة العواقب وليست في محلها الصحيح لأن في ذلك انتكاساً للمفاهيم السليمة" (انظر: حقيقة بنات الرياض، مرجع سابق، ص٢٤).

يرين أن الجرأة لا تضر ولا تقتل"[1].

إذن نحـن حيال نقلة نوعية على مستـوى الخطاب النسائي السعودي بامتلاكه ناصية الجرأة وزمام المبادرة بقول مالا يقال في سياقه العام، وجرأته ـ وإن شطحت كثيراً ـ نهضت بحمل احتجاج ضمني لذوات تواقـة للانعتاق من حيز الصمت والاستلاب وأثارت زوابع لا حصر لها، من أبرزها أن ينتج هذا الخطاب الضدي التمردي من رحمه مساراً خطابياً جديداً، هو **الخطاب المناوىء**، وأقرب أمثلته **الخطاب الدعوي** الذي سنتوجه إلى مقولاته في التوجه الرابع.

---

(١) الرواية السعودية، حوارات وأسئلة وإشكالات، مرجع سابق، ص٤٤.

التوجه الرابع -

الخطاب المناوىء / الخطاب الدعوي نموذجاً

ترى **جوليا كريستيفيا** أن كل ملفوظ يتكلم ويكون قادراً على أن يمثل فعلاً ثورياً إذا ما عثر على مقابل لـه في ساحة الواقع الاجتماعي، وبالتالي فليس بالأمر المستغرب - أبداً - أن يحفز الخطاب المضاد خطابات أخرى لا تصب في توجهه، حتى وإن كانت خطابات مناوئة له لاسيما في حال تحققت لها ولـه شروط معينة تعمل كرافعة لمستوى التناقض بينها وبينه وتسهل عملية الظهور تلك[1]، بحيث يسهم الخطاب المضاد في استفزاز الخطاب السائد، ويدفعه لأن ينتج من رحمه خطابات مناوئة لكل خطاب جديد، بل ويمنحه شرعية الظهور والانطلاق من تحت عباءته والتدثر بهويته ومرجعيته، وهو ما لوحظ بشكل جدي في الخطاب الروائي الراهن حين أدى ظهور الخطاب المضاد في ساحة التخاطب - وبفاعلية ملحوظة - إلى استنهاض حفيظة الخطاب التقليدي المحافظ ودفعه دفعاً لإنتاج خطابه المناوىء.

ونظراً لتنزل النص في الواقع الذي ينتجه عبر لعبة مزدوجة تتم في مادة اللسان وفي التاريخ الاجتماعي[2]، يكتسب الخطاب المناوىء بعموم صوره أهمية كبيرة في الظهور، على الأقل لتزامنه مع انطلاقة نماذج الخطاب المضاد، وفي ساحة واحدة، وهو أمر جدير بمنح خطاب ما حراكه التاريخي الجديد بتفعيل دوره فيها، فلئن

---

(١) من هذه الظروف المساعدة تمركز الخطاب الروائي الراهن في فترة حساسة من تاريخ المجتمع السعودي لازمتها فيها تغيرات وتحولات حياتية كبيرة، كما أنها على مستوى عالمي خاضعة لظروف مرحلة ما بعد الحداثة المردوفة بعولمة الثقافات والحضارات، وهي مرحلة تاريخية توحي بقدرة الخطاب على إنتاج نقيضة، وإن خضعا لشروط المرحلة ذاتها، من منطلق أن حركة ما بعد الحداثة تفتح الآفاق وتدعو للتفتح الفكري وبخاصة في المجتمعات التي يسود فيها التعتيم والنمطية والانغلاق" (انظر: الخطاب والنص، مرجع سابق، ص ٢٠٣).

(٢) انظر: فالح شبيب العجمي، تحت القشرة، بيروت - مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨م، ص٣٢.

كانت نجاعة الخطاب - أي خطاب - تتوقف في جانب كبير منها على الصورة التي يروجها الخطاب عن نفسه فإن قدرة تلك الصورة على تحقيق الغايات المتعلقة بها لا تتأتى إلا إذا جُعلت بسبيل من المشروع الحجاجي الذي ينشد المتكلم تحقيقه"[1].

هذه الوضعية أقر بها بعض الروائيات السعوديات كالناشطات منهن في إنتاج الخطاب المناوىء بتأكيدهن - وبصراحة متناهية - أن ما كتبنه من روايات لا يعدو تقويضاً للخطاب الروائي الفضائحي أو الإباحي - بحسب تسميتهن له - والذي مثلته رواية **بنات الرياض** والروايات المحايثة لها، كما أكدّن بأن مقصدهن من وراء ذلك إقصاؤه وتحييده وتفنيد مراميه.

وبتدقيق من الباحث وجد أن هذا لم يتم اعتباطاً بل جاء وفق مشروع بدا لنا على شيء من التنظيم بدليل تتابع صدور تلك النماذج الروائية المناوئة، والتي أوحت - في الوقت نفسه - بالقدر الذي اكتسبه الخطابان المضاد والمتمرد من حضور لافت وشعبية جارفة أدتا إلى تحرك الخطاب المحافظ بإنتاجه خطابات مناهضة.

أبرز الخطابات المناوئة وأهمها الخطاب الدعوي أو الخطاب الإسلامي أو الوعظي، ونقول بهذه المسميات الثلاثة تأطيراً لمرجعيتها المتخذة من تعاليم الدين الإسلامي مرتكزاً ومحوراً، فهو خطاب يبني تصوراته للعالم والحياة من منظور الالتزام الديني في مرجعيته الإسلامية فحسب، وقد مثلت هذا الخطاب الروايات الدعوية التالية:

---

(١) انظر: مجلة فصول، "في تحليل الخطاب السجالي"، مرجع سابق، ص١٧٤.

م	الرواية	المؤلفة	سنة الصدور
١	حب في سجن الكرامة	المهاجرة	٢٠٠٥م
٢	شرعك اللهم ولا اعتراض	المهاجرة	٢٠٠٧م
٣	حتى لا يضيع الحجاب	المهاجرة	٢٠٠٧م
٤	المرآة المنعكسة	سارة الزامل	٢٠٠٦م
٥	بعد المطر دائما هناك رائحة	حسنةعبدالله القرني	٢٠٠٣م
٦	وضاء	مهاعبود باعشن	٢٠٠٧م
٧	البحث عن الجذور	مؤمنة أبوصالح	٢٠٠٦م

قدّمت المجموعة الدعوية تلك ضمن مقولات خطابها أدلتها القاطعة على تبلور هذا التوجه الخطابي المناوىء، فرواية **حتى لا يضيع الحجاب** تخصص أكثر من مقطع سردي لتفنيد خطاب **بنات الرياض** تبياناً لتأثيرها سلباً وإيجاباً، كالحوار الدائر بين الفتاة أمل وصديقتها خولة، من منطلق أن أمل ناشطة في مجال الدعوة الإسلامية، وتؤمن بأن حجاب المرأة المسلمة رمز للشرف والعفة في حياتها، ولا تجد مؤلفتها مبرراً تحريضياً للتمسك به أقوى وأكثر إقناعاً من وجود خطاب كخطاب رواية **بنات الرياض** التي صدرت وانتشرت كما تصور ذلك الرواية في تطابق شديد وساذج، أولاً لمباشرته الفجة، وثانياً لتطابقه ونقله الحرفي لما يدور في واقع المشهد الأدبي السعودي:

" قالت خولة: خذي ما شئت، مكتبتي العامرة تحت تصرفك.

قالت أمل: على فكرة يا خولة حصلت على نسخة من رواية **بنات الرياض**.

قالت خولة باهتمام: هل قرأتيها؟

ردت أمل ببرود: نعم، ولا تتحمسي لها كثيراً فقد ظللت وأنا أقرأها أكابد غباء الشخصيات لعلي أحظى بهدف الرواية الأساس وكانت النهاية أنه لا هدف، فالرواية عبارة عن مذكرات مراهقات غبيات، ويبحثن عن الحب الحقيقي في شارع التحلية وأسواق الفيصلية..

كانت خولة تستمع لشرح أمل وهي مندهشة من هدوئها وشرحها العميق المنطقي للشخصيات ثم سألتها ولكن كيف أخذت الرواية كل هذه الشهرة؟

قالت أمل ببساطة لقد اشتهرت الرواية لدرجة أنها تدرس في بعض الكليات في البلاد العربية ذلك أنها تضرب في أسطورة المرأة السعودية المحجبة، وتظهرها إما متشددة غبية فاشلة أو متحللة من كل القيم الإسلامية وتبحث عن الحب في الشارع أو السوق، وتظهر الإسلام في حياتها كأنه أهازيج روحية من التراث وليست قيمة ونظام حياة .. وهنا ياخولة تكمن أهمية مشروعك في الحفاظ على الحجاب"[1].

فبرغم الملابسات العديدة التي يمكننا التقاطها من هذا الحوار، والتي تشير بشكل مباشر إلى ما يتأسس عليه الخطاب الدعوي من مقولات جاهزة ومباشرة، وإقصائية أيضاً، إلا أنه لايمكننا - بأي حال من الأحوال - القفز على مسألة التحريض والتحفيز في مثل هذا المقطع، نعني تحريض رواية **بنات الرياض** بخطابها المضاد لاستنهاض واستفزاز خطابات أخرى، دفعت الكاتبة **سارة الزامل** إلى تسمية روايتها **بنات الرياض كما أعرفكن** قبل أن يشير إليها القراء بتسميتها **المرآة المنعكسة** الذين كانوا قد اقترحوا عليها أيضاً عنوان **طيف الرياض مما يحيل** مباشرة على **بنات الرياض**[2].

وتبقى المسألة الأكثر غرابة وأهمية في هذا المقطع الحواري متعلقة بأمر يتماس مباشرة مع راهن التجربة الكتابية للروائية النسائية السعودية، وكمية البوح الأنثوي المتراكم الذي هيأت له **بنات الرياض** الفرصة المناسبة ليندفع كسيل جارف، حتى أن الخطاب المناوىء لم يستطع إخفاء إعجابه بقدرة هذه الرواية الفائقة على فعل ذلك، فقال:

---

(١) حتى لايضيع الحجاب، ص١٧٥-١٨٦-١٨٧ .

(٢) انظرصحيفة شمس، "المرآة المنعكسة .. سارة الزامل .. كشف قبح الواقع من إشاعة المنكر" "لقاء صحفي مع سارة الزامل"، العدد٣٦٧، بتاريخ السبت ٢٤ذوالحجة ١٤٢٧هـ.

"..قالت أمل حاولي أن تتصفحيها - تعني رواية بنات الرياض- وعموماً الشيء الجيد أنها تفتح شهية المرأة السعودية في الدفاع عن هويتها الحقيقية بين كل هذه المتناقضات"[1].

إن تواجد الخطابين في الساحة التخاطبية ذاتها، وبمثل هذه الصورة من التأثير والتأثر ينبىء عن علاقة وطيدة وطردية بينهما في آن، يفجرها الخوف الذي يعتري الخطاب السائد حين يتهدد هويته خطاب جديد فيهب تلقائياً لتأكيد وجوده وهويته وهيمنته، وذلك عبر التشبث برموزه وتراثه، وتأكيد هيبة مرجعياته، فكيف إذن وخطاب المرأة السعودية هو المتصدي لدور التجديد والتهديد، ليصبح من المتوقع جداً أن ينبري الخطاب المحافظ لإعادة التوازن لساحة التخاطب، لاسيما فيما يخص المرأة، ذلك المخلوق الباعث على الفتنة في منظور الخطاب المحافظ، لنراه "يزداد شراسة عندما يتعلق الأمر بشأن من شؤون المرأة المرتبطة بالعرض والشرف والمحرمات، ولذا يتشدد المجتمع في حراستها، وإحاطتها بسياج منيع من الحراسة والوصاية، بحيث يراد لها الثبات عند مرحلة تاريخية معينة بينما يتغير كل ما في الحياة من حولها"[2]، وتلك نتيجة تؤدي بنا إلى سؤال أبعد أفقاً، يدور حول المنهجية التي اتخذها الخطاب الروائي الدعوي لبلوغ أهدافه تلك، وهل تحولت الرواية الدعوية وفق هذا المنظور إلى رواية نفعية يراد منها تحقيق أهداف محددة مسبقاً؟

المعروف أن الخطاب الدعوي الإسلامي برمج لنفسه منهجية واضحة المعالم تبتغي نشر الفكر الإسلامي بالدرجة الأولى، والتعبير عن الأمة وآمالها فضلاً عن تمجيد المفاهيم والتشريعات والقيم والمبادىء العليا المستمدة من الدين الإسلامي، وهو هدف عام ينسحب على الأدب الإسلامي بعمومه وعلى الرواية الإسلامية خاصة، كونها ترجو بلوغه عبر مادتها وخطابها، وهو ما يراه البعض سبباً في

(١) حتى لايضيع الحجاب، ص١٨٧.

(٢) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعوية، مرجع سابق، ص٢٢٠.

تضاؤل مساحة التجويد الفني أو الكتابة الفنية في مثل هذه الروايات لانصرافها التام إلى هدفها الأوّلي النفعي ممثلا في المنافحة عن الإسلام والدعوة لتعاليمه، أو الجانب الوعظي والتوجيهي في إطاره.

هذا ما تعمل في إطاره الكاتبة السعودية **المهاجرة** فتعترف، فهي "أقرب إلى الداعية من الروائية، وأنها تستخدم الرواية كأسلوب من أساليب الدعوة لما لها من عنصر تشويقي وجاذب لدى الجماهير"(١)، ونردف هذا الاعتراف بآخر للكاتبة **سارة الزامل** والتي تقول:

إن"الدافع الذي جعلني أتحمس لكتابة رواية **المرآة المنعكسة** حين وصم أنه توجهمجتمعي بالعار والسوء، وللأسف أن ذلك الوصم حدث من بنات ذات المجتمع"(٢)، وتلك إشارة ضمنية تشير إلى معاصِرتها كاتبة **بنات الرياض**.

إنه توجه معني لذاته ولأهدافه الخاصة فالقاصة **جمانة علي** تقدّم للقارىء مجموعتها القصصية: **صار لها قلب**، وتعمل - بحسب تصريحها لإحدى الصحف السعودية - على انجاز رواية متخذة"الوعظ والدعوة أسلوبا في كتاباتها الأدبية بعيداً عن الروايات العاطفية، وإنها تتقصد الوعظ والدعوة من خلال الرواية بسبب اطلاع كثير من الجماهير الشبابية عليها"(٣)، ترسيخاً منها للهدف الدعوي المضاد للفضائحي، فتقر بأن الناس بدأوا يصلون لدرجة التشبع والنفور من الروايات الفضائحية(٤).

---

(١) صحيفة الوطن، هاني الحجي، "موجة من الروايات الدعوية في السعودية لمواجهة الفضائحية"، أبها، عدد يوم ٢٠٠٧.٨.٥م١.

(٢) صحيفة الوطن، عضوان الأحمري، ، "الزامل تنفي أن تكون وعظية، وتعتبرها الصورة الايجابية للمجتمع - كاتبة سعودية تصدر رواية مضادة لـ بنات الرياض بعنوان المرآة المنعكسة"، أبها، عدد الثلاثاء ٢٠ذو الحجة١٤٢٧/ الموافق٩يناير٢٠٠٧م.

(٣) صحيفة الوطن، "الزامل تنفي أن تكون وعظية وتعتبرها الصورة الايجابية للمجتمع - كاتبة سعودية تصدر رواية مضادة لـ بنات الرياض بعنوان المرآة المنعكسة"، مرجع سابق.

(٤) صحيفة الوطن، "موجة من الروايات الدعوية في السعودية لمواجهة الفضائحية"، مرجع سابق.

أما الجانب الفني فقد كشفت عنه بعض الدراسات النقدية بعد تناولها لنماذج هـذا الخطاب، فـ **حسين المناصرة** من بعـد تدقيقه البحثي في بعض روايات هذا المسار الوعظي ومنها رواية **حب في سجن الكرامة** لـ **المهاجرة** يستنتج عدم الرغبة لـدى من كتـب مثل هذه الروايات في إنتـاج رواية فنية بالمفهـوم الجمالي لمصطلح الروايــة الفنية[1]، وهو مــا يتكرس على مستوى المنجز بوضـوح شديد، فبالإضافة إلى مــا أكدته الكاتبة **المهاجرة** في قولها بأنها أقرب إلى الداعية منها إلى الروائية، فمعاصرتهــا **جمانـة علي** "لا تهتم برأي النقــاد أكثر من اهتمامها برأي القارىء العــادي وتوصيـل الفكرة والرسالــة من خلال القصــة"[2]، الغايــة الدعوية مغيبة الجانــب الفني على مستوى الإنجاز أيضــاً، لتبدو مشروعاً دعوياً جاداً في توجهه فـ **سـارة الزامـل** تعد القراء" بـرواية إسلامية معتدلة قادمــة للساحة السعودية لتقف في وجــه ما أسمتهبطوفــان الروايات الإباحيــة"[3]، الذي لا تراهــا تتسق مع ثقافة مجتمعهــا ممــا يمنحها القوة والثقــة بأن روايتهــا الدعوية ستجد القبـول كونها " انعكاســا لصورة المجتمع الإيجابية التي مــا فتىء صنف من البشر يحاول تشويهها والنيل منها"[4].

لايبدو استحضار الجانب الدعوي على حساب الجانب الفني في هذه الروايات مستغربــاً لسبـب بسيط يتمثله الخطاب الدعوي المتشـدد بعمومه، كونه منبثقاً من توجــه إسلامي صــرف، يرى وجـوب استنهاض فن روائـي إسلامــي يحـل محـل الروايات الفضائحية وروايات الغرام المكشوف، ويضع المسؤولية كاملة على كلأديب يحمـل همّ الإسلام ويذود عن عقيدته وأخلاقه، لينشر أدباً روائياً نقياً من الابتذال

---

(١) انظر: ذاكرة رواية التسعينيات، مرجع سابق، ص٣٣٦.

(٢) صحيفـة الوطـن، "الزامل تنفي أن تكون وعظيـة وتعتبرها الصورة الايجابية للمجتمـع - كاتبة سعودية تصدر رواية مضادة لـ بنات الرياض بعنوان المرآة المنعكسة"، مرجع سابق.

(٣) صحيفة الوطن، "موجة من الروايات الدعوية في السعودية لمواجهة الفضائحية"، مرجع سابق.

(٤) صحيفـة الوطـن، "الزامل تنفي أن تكون وعظيـة وتعتبرها الصورة الايجابية للمجتمـع - كاتبة سعودية تصدر رواية مضادة لـ بنات الرياض بعنوان المرآة المنعكسة"، مرجع سابق.

وسليماً من الخلاعة والمجون، وفي ظل هذه الاشتراطات نجد خطابه يسخر طاقات المجالات العلمية والأدبية والاجتماعية خادمة للدعوة، ومبلغة لها حتى تتضاءل أهمية هذه المجالات مقابل الهدف الأسمى، وهو الدعوة في سبيل الله، وبالتالي فلا فن من أجل الفن، ولا أدب من أجل الأدب.

تبعاً لهذا وذاك فلا يجب أن تكون الرواية ـ بحسب الخطاب الدعوي ـ سوى صورة انعكاسية لتعليمات الدين وأخلاقياته وشرائعه، وتكريسا لنماذج الفضيلة في مجتمعها، وكل رواية خرجت بخطابها عن هذا النسق أنتجت خطاباً منحرفاً غير مؤهل لتحقيق شروط الإصلاح والهداية، حتى وإن ادّعى كتابة ذلك، كالإصلاح الذي أدّعته رواية بنات الرياض والذي صار مجالاً تهكمياً للخطاب الدعوي، حيث يقول ساخراً منه: "أي اصلاح تريد؟ الإصلاح المعروف هو الإصلاح الذي يتخذ طريق الله ورسوله وماسار على نهجه الأئمة المهديون رضوان الله عليهم، طريقه واضح لا يحتاج لنظريات أو أساليب منحرفة أو طرق ملتوية أو تحضر أو تمدن زائف"[1].

وفي حالة اعتبرنا هذه الشواهد ـ بوصفها دليلا على جدية مشروع الخطابالدعوي ـ أقل مصداقية كونها تصريحات إعلامية مستقاة من خارج نص الخطاب الروائي، فستكون الأمثلة المستقاة من الخطاب نفسه دليلاً قاطعاً على هذا التوجه المقصود لذاته، فروايات هذا الخطاب توفر بين أيدينا الكثير من هذه الأدلة، ولنبدأ بالخطاب المقدماتي لتلك الروايات من منطلق مقولة هنري ميتران: " أنه لا وجود لشيء محايد في الرواية "[2]، فعتبة العنوان على سبيل المثال اتجهت لتكريس مقولات وأدعية إسلامية شهيرة من مثل حتى لا يضيع الحجاب، أو شرعك اللهم ولا اعتراض، كما لم تخلُ عتبة الإهداء من تأطير الرسالة للمسلم والمسلمة كما ورد في رواية بعد المطر هناك دائما رائحة التي أهديت "لكل امرأة

(١) فيصل بن سعيدان العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، الرياض ـ المؤلف، ط١، ١٤٢٩م، ص٤٨.

(٢) عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص٣٥.

مسلمــة"[1]، والدعاء الديني الــذي ورد في إهداء رواية شرعك اللهم ولا اعتراض، تقول:

"أسأل الله أن يثبتنا على دينه ويميتنا على طاعته"[2]، وتؤكد هذه الإهداءات علــى ما يتخــذه الخطاب التقديمي في كثير مــن الأحيان من كونــه" شارحاً، يقدم بالتعليــق علــى بعض جوانــب الرؤيــة الإبداعية لــدى الروائــي"[3]، وهــو خطاب استقطابي يتعلق بتغيير الخلفية النظرية التي يحاول المؤلف تمرير تقاطيعها العامة من خلالالمقدمة"[4]، تماماً كالمقدمة التي أوردتها **سارة الزامل** في **المرآة المنعكسة** حيث تقول:

"... نتفق جميعا على أن حرية كل شخص تنتهي عندما تبدأ حرية الآخرين، ومن الطبيعي أن يغضب الإنسان إذا انتهكت حريته وصورت أحد ما تصويراً سيئاً، حتــى وإن كان خياليــاً، وأيضاً له الحــق في أن يسبح بخياله ويصور مــا يشاء وكما يشــاء إن كان المعني بالأمر يسمح له بذلك، أما أن يصور مجتمعاً ما بطريقة سيئة لا يرضاها ثم يدعي أن هذا من الخيال فهذا شيئ لا يرضى به أي عاقل"[5]، ومثل هذه الرواية تختزن الكثير من الصور الضدية والمفندة لرسالة **بنات الرياض**.

انطلقــت متون تلــك الروايات من تنــاول كل ما يمت للديــن الإسلامي بصلة، كمسألــة العقيــدة والعبــادات والسلوكيــات، ووضعــت مستجدات الحيــاة كقضايا الفضائيات والإنترنت والأزياء في إطار إسلامي بحت مما يسهل على الباحث مهمة معرفــة مقدار التباين بين توجهات الخطاب الدعوي والخطابات الأخرى في قضية مــا، فالحجاب الذي استعرضنا موقف الخطاب المتمرد منه في معرضحديثنا عن

---

(١) بعد المطر دائما هناك رائحة، صفحة الإهداء.

(٢) شرعك اللهم ولا اعتراض، صفحة الإهداء.

(٣) عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص٦٩ .

(٤) المرجع السابق، ص٦٩ .

(٥) المرآة المنعكسة، صفحة التقديم.

الحيل السردية بأنه في هذا الخطاب حاضر بصورة واحدة، إنه "التشريع الإلهي الواجب على كل مسلمة بالغة"[1]، ولذا فهو يأتي على ذكره متجاهلاً شروط الرواية وقوانين كتابتها، فيستحيل السرد فيها مجرد درس ديني يشتمل على تعريف الحجاب ثم مقدمة عنه ثم صنعته وأنواعه وموقف العلماء منه، والأسلوب الوعظي نفسه يتكرر في رواية **بعد المطر دائما هناك رائحة** حين أتت البطلة على ذكر الأديان السماوية فأحالت الرواية إلى محاضرة دينية علمية عقدت ـ من خلالها ـ المقارنة بين المسيحية والإسلام منطلقه من كتاب قرأته بعنوان **عالم صوفي**، وعلت فيها نبرة البرجماتية حتى شخصت بأنها "رواية تصطدم بالجدية والإيديولوجية التي بنيت بها وعليها حتى تحولت إلى كتاب في العقيدة أكثر منها رواية باعثة على الأسئلة"[2].

وبهذا يؤكد الخطاب المناوىء ومنه الدعوي غائية حضوره في المشهد الروائي مسخراً إمكاناته ووسائله الدعوية لتصبح مساراً بعكس مسار ما يبثه الخطاب الروائي الإباحي على حد تعبيره، حتى بتنا نلمس في ثنايا خطابه الدعوي ردود أفعال مباشرة تجاه قضايا حياتية سبق لـ **بنات الرياض والآخرون ونساء المنكر والأوبة** أن خاضت غمارها، فسعى بدوره وعن قصد ودراية إلى إيضاح الموقف الإسلامي منها، وليكن عالم الإنترنت أول أمثلتنا، فالإنترنت كوجه من أوجه الحياة المعاصرة والذي يتموضع كثيراً في الخطاب المضاد كأحد أبواب الحرية المتاحة للمرأة القادرة على إخراجها من قمقم التهميش والانغلاق[3]، ووسيلة من وسائلها الناجعة لإخراج الفضائح المخبوءة من خدرها، وكسر حواجز التابو كما تقول رواية **بنات الرياض**.

والإنترنت عُرف في **هند والعسكر** بأنه المكان الآمن للفكر القادم من بوابة

(١) حتى لا يضيع الحجاب، ص١٩٠ .

(٢) الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، مرجع سابق، ص٥٦ .

(٣) الآخرون، ص١٦ .

النسـوة، وهو في الوقـت نفسه بازار جنس[1]، بحسب تعبـير رواية **الآخرون**، وهذه الصـور بمجمـل تفاصيلها إنما هـي الجنوح والانفلات كما يـراه الخطاب الروائي الدعـوي ويعمـل في الوقت نفسه وبرؤية إسلامية صرفـة مناهضته بآلية محددة لا تخـرج عن حصر مجال الإنترنـت في مجال الدعوة للإسلام ولتعاليمه فحسب، بل والتحذير من غوايته التي لا مأمن منها سوى إبقائه مجالاً "رائعاً من ناحية التوجيه والتوعيـة"[2] الدينيـة فحسـب، طالمـا أن" الجلوس على الإنترنـت بلا هدف معين يجـذب لهاوية سحيقـة"[3]، وتبقى قضية الحجاب قضية مؤرقـة للخطاب الروائي الدعـوي لاسيما في ظل صورته الجدليـة التي ظهر عليها في الخطاب المضاد، وهي صـورة لم يقبـل بها الخطاب الدعوي حتى أنـه وضع رواية **بنـات الرياض** في خانة الروايـات الهدّامة التي جاءت فقط من أجل الضـرب في "أسطورة المرأة السعودية المحجبة وتظهرها إما متشددة غبية فاشلة، أو متحللة من كل القيم الإسلامية"[4]

هــذا ما تصدح به الداعية أمل حين تعلـن بأن الرد الحقيقي والفعال على مثل **بنات الرياض** كامن في المحافظة على الحجاب ولا غير، وها هي تسدي بالنصيحة لـ خولة قائلة:

".. وهنا يا خولة تكمن أهمية مشروعك في الحفاظ على الحجاب"[5]، ذلك المشـروع المستمـد من "أمر الله سبحانـه وتعالى بأن تغطي المـرأة مفاتنها بطريقة محترمـة ومريحة حتـى تُعين أخاها المسلم على غض بصـره والسيطرة على نقاط ضعفه ناحيتها"[6].

---

(١) المرآة المنعكسة، ص٥٠ .

(٢) المرآة المنعكسة، ص٥٢.

(٣) المرآة المنعكسة، ص٥٢ .

(٤) حتى لايضيع الحجاب، ص١٨٧ .

(٥) حتى لايضيع الحجاب، ص١٨٧.

(٦) حتى لا يضيع الحجاب، ص١٩١ .

الحجاب وجه من وجوه الاختلاف بين رؤيتي الخطابين المضاد والدعوي، صرامة شديدة يظهرها الثاني في شأنه كونه يراه: " .. أحد رموز الهوية الإسلامية الشامخة"(١)، وأن التهاون فيه يجر وراءه مشكلات أُخريات كالحياء من لبس القفازات والجوارب مثلاً كما تقر بذلك رواية المرآة المنعكسة في ظل موقف يدعو إلى إعادة الحوار حول مسألة حجاب المرأة في الخطاب الأول، ومن وجوه الاختلاف أيضاً موقف الخطابين من الآخر عامة، والآخر الغربي على وجه الخصوص، وسيكون هو المعطى الأخير الذي نقارن من خلاله مواقف توجهات الخطابين، والآخر بصورة عامة مشكلة حضارية من جانب، وموضوع جدلي صاخب من جانب آخر، ولهذا لاحظنا كيف تصعدت مسألته بباعث من الظروف السياسية الأخيرة التي عاشتها المنطقة، وباعث من صراع الحضارات وحوار الأديان، فكما أشرنا مسبقاً أن أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول٢٠٠١ ميلادية أججت صراعات الدين والثقافة والسياسة والهوية.

وأسهمت في فرض مشاركة المرأة السعودية في طرح أسئلتها الخاصة بشيء من الجرأة تعبيراً عما يحدث من حولها، فها هي وضاء وبعد وقوع أحداث١١سبتمبر/أيلول مباشرة تصف الاضطراب العام الذي أصاب البشرية جمعاء وهويتها السعودية خاصة لتقول:

" ماهذا العالم المحموم الذي نعيش فيه؟ إلى أين تسير بنا هذه الأوضاع؟ ماهذا الدوران الذي يعتصر العالم؟ هل هي حرب ثالثة تدور الآن دون اعلان عنها؟ هل ملّ الإنسان من الإنسان ومن هذا الكوكب والحياة عليه؟ هل فشلت الإنسانية في تحقيق السلام؟"(٢).

---

(١) المرآة المنعكسة، ص٤٤.

(٢) وضاء، ص٢٥٠-١، ٢٥١

وبصورة عامة تتخذ العلاقة بين الأنا والآخر تصنيفات عديدة حددها أحد الباحثين في ثلاث:

"أ. **النظرة المثالية** وهي تقوم على استحضار البعد الإنساني المفعم بنشدان العدالة وروحية التفاهم والتعاطف.

ب. **النظرة الاقصائية** وهي التي تنسب عادة إلى طبيعة خطاب الأصوليات المغلقة التي تحاول الجمع بين القوتين معاً الأخلاقية والمادية لتضمن سطوة مطلقة تمكنها من احتكار السلطة وإلغاء الآخر.

ج. **النظرة التفاعلية** وهي التي تحكمها عوامل الواقع ومقتضيات التحولات الاجتماعية على مدى حركة التاريخ الإنساني"[(١)].

النظرة التي يتخذها الخطابان المضاد والمتمرد، وكما لوحظت فيما سبق من نماذج تتخذ الجانب التفاعلي طريقاً لفهم الآخر، بل تبحث بخالص الجدية عن القنوات الأكثر يسراً وسهولة في الوصول إليه والتداخل مع فضاءاته، واستثمار منجزاته، فـ هند حين أرادت وصف هوسها بالآخر وبحثها الجاد عنه، انتهت معبرة عن تجربتها بقولها:

"العوالم التي تغذيت بها من الكتب والأفلام والخيال الواسع علمتني أن هناك سماء أكبر يقابلها لاشك أرض موازية، فيها بشر مختلفون ولهم مهمات متعددة غير حبس الأرواح الحرة، بي توق عارم للنظر إلى هذه السماوات والتعرف على الأرض البعيدة بحقولها وبساتينها وفاكهتها وناسها، أتوق لحوار واسع حر عريض مع هؤلاء الناس المختلفين"[(٢)].

نفهم هذا التوجه بأنه صورة من صور التحول في الخطاب الروائي الراهن

---

(١) مجلة الراوي، سحمي الهاجري، استدخال الآخر - رواية البحريات مثالاً، عدد ١٩، رمضان ١٤٢٩هـ سبتمبر٢٠٠٨م، جدة - نادي جدة الأدبي، ص٢٣٠.

(٢) هند والعسكر، ص١٢٦.

يتبلور من خلال تأكيد الكاتبة بأن الآخر مختلف ولكنها تمتلك الجرأة الكافية للتحاور معه، وكأنها تريد أن تؤكد بأن تركيبتها الأنثوية تبدلت، فأصبحت الآن على كفاءة ومقدرة تخولها لما هو أبعد من آخرها المحلي، ألم يرد على لسان إحداهن عبارة "أن الفتاة السعودية ترتاح للاختلاط بالرجال غير السعوديين أكثر من الرجال السعوديين! فلن يكون فراس الأول ولا الأخير الذي يصاب بمثل هذه الصدمة بفتاة من بلاده تفضل لقاء صديقه الباكستاني على لقائه"[(١)].

في هذا الموقف التفاعلي يصدق ما توصلنا إليه فيما سبق باتخاذ الخطاب الروائي الراهن مساراً معاكساً لمسار الخطاب المألوف، الذي آمن به خطاب البدايات، فعكس اتجاه الرحلة من الداخل إلى الخارج، أو من المكان المحلي إلى أمكنة الآخر الغربي سمة مميزة تشي بموقف متسامح مع الآخر فما أكثر دلالة من اتخاذهن للآخر الغربي ملاذا ينهين بين يديه رحلة غضبهن وتمردهن على مجتمعهن؟.

سبق أن أوضحنا عدد الروايات التي انتهت فيها النساء بالارتحال إلى لندن أو باريس أو نيويورك أو جنيف .. إلخ، وكأنهن بهذا الفعل يبحثن عن البديل القادر على مدهن بصورة جديدة لذواتهن المأزومات أو أخذهن إلى موقف أكثر عدالة مع الأنا الأنثوية فيهن، فـ لندن بالنسبة لـ سديم حين قررت أن تقوم بهجرتها الأخيرة "مصحة كبيرة قررت اللجوء إليها لتتجاوز العلل النفسية التي تكالبت عليها بعد تجربتها مع زوجها وليد"[(٢)]، وليد بوصفه تجربتها المريرة التي سُلبت بسببهحقوقها، لذا لاغرابة أبداً في أن نلمس ذلك الانبهار الكبير الذي أبدته ميشيل بشخصية ابن خالها ماثيو أو ماتي فقط لكونه يبدي احترامه لوجهة نظرها مهما يكن الاختلاف بينهما"[(٣)].

---

(١) بنات الرياض، ص١٢٣.

(٢) بنات الرياض، ص١٨٧

(٣) بنات الرياض، ص٧٣

هكذا هو الآخر بالنسبة لهن مدرب على احترام المرأة، واختلاف الرجل والمرأة لا يعني "أكثر من كونها اختلافات في وجهات النظر وعلى ذلك فليس من المجدي أن يزعجا نفسيهما بمحاولة تغيير أحدهما الآخر من أجل أن يشبها بعضهما في كل شيء"[1]، وتلك صورة على النقيض مع ما تحمله ميشيل عنمجتمعها الذي اعتادت فيه الانسحاب من "النقاشات بعد أن يتحول الحوار إلى مشادات كلامية ساخنة وتسفيه للآراء"[2]، امرأة الخطاب المضاد ترى في صورة الآخر انعتاقاً من قوانين الـ هنا بصرامتها، فهو الـ هناك والحلم المنشود بحسب ما تصوره رواية **البحريات** لحظة أن التقت بهيجة الألمانية أنغريد لأول وهلة وبات حلمها زيارة منزلها أو لنقل الفضاء الجديد على ناظريها، فواصلت الإلحاح على زوجها لأخذها لزيارة هذا المنزل "وكأن أنغريد ستكون الـ هناك الذي ستغرس جذورها فيه، جذورها المشعثة التي رفضت أن تلتقمها تربة المكان"[3].

في هذه الرواية يكتسب استدخال الآخر بعده الأرحب بالنظر إلى الفضاء المجتمعي الذي يتنزل خطابها فيه، إنها منطقة نجد بعزلتها وانزوائها وتضاؤل إمكانية قبول الآخر فيها إلا أن الرواية تلح على جعل تحولات الزمن وتغيرات الظرف الاجتماعي قناة للانفتاح على الآخر، وتحقق ذلك عبر أخذ منطقة نجد إلى آفاق التمدن بتلك المشاريع الحديثة العملاقة التي أسهم في تنفيذها هؤلاء الخبراء الألمان، والذين حلوا نازلين في طرف من نخل عائلة آل معبل بمحاذاة ممر وادي نجد الشهير **وادي حنيفة**، ولكن أنظر من يطلق صافرة البدء بالتماهي مع الآخر، إنها بهيجة الشامية القادمة من مجتمع اعتاد الآخر وألفه، فتصبح هذه المرأة البحرية مدشنة رحلة القبول والتماهي معهم أمام كل النساء النجديات.

إن ما أطلق عليه **سحمي الهاجري** استدخال الآخر هو في الواقع هدف من

---

(١) بنات الرياض، ص١٨٧.

(٢) بنات الرياض، ص١٨٧ .

(٣) البحريات، ص٧٢

أهداف الخطاب الروائي الراهن بصورتيه المضادة والمتمردة، وبهيجة مثاله الأمثل، فهي حين راقها اكتشاف الآخر ممثلا في أنغريد لم تتوجه إلى ما يكرس الاختلاف ويرسخ الخلاف كالنبش في عقيدة أنغريد مثلا، أو اللغة أو التقاليد بل جذبت أنغريد أو العكس إلى فضاء إنساني يستمد من النزعة الإنسانية بشتى مشتركاتها ملامحه، وألغت كل ما يثير براثن الخلاف، أو الحقد والضغينة، ونتيجة لهذا كله " كان حضور الألمان حدثا كبيرا شق قماش الهدوء الذي كان يغطي رتابة أيام بهيجة"[1].

بهيجة الآن تستثمر تلك المشتركات الإنسانية بدءاً من تأثيث المنزل، والطعام، وطرق المعيشة، ولا تلقي بالا للصورة التي رسختها الذهنية النجدية عن الآخر الغربي كذهنية زوجها صالح أو زوجاته، والذين حذروها كثيراً معتبرين البيت الألماني الذي تحلم بزيارته واكتشاف أسراره ليس إلا بيتا" معطناً، قذراً من أكل لحم الخنزير وشرب الخمر"[2]، فكان أن رأت العكس رأت" النظافة تبرق في الأركان، والنباتات تتسلق فوق النوافذ الخارجية والداخلية"[3]، لتبقى المساحة الإنسانية المشتركة شرطاً لقبول الآخر في هذا التوجه، فكل ما يعني بهيجة في أنغريد هو ما تراه مقبولا بالنسبة لواقعها، كأن" تمتلك أدوية تزيل الحرارة عن الصغار بظرف دقائق وتصنع بسكويتا كطعام أهل الجنة، وتخيط أثوابا جميلة، ومشغولة الصدر بزخرفة عش النحل .. أو المواد التي توضع على الطعام فتطيبه، وعلى الوجه فتجمله وأوان للحساء وأخرى للحلوى وفناجين للشاي خزفية عليها صورة امرأة تتأرجح بأرجوحة من أغصان الورد بينما وقف خلفها يدفعها غلام أشقر"[4].

---

(١) البحريات، ص٧٢

(٢) البحريات، ص٧٩.

(٣) البحريات، ص٨٠ .

(٤) البحريات، ص٨٤.

ولقد تتخذ رغبة إحداث التفاعل مع الآخر واللجوء إليه بُعداً حضارياً عميقاً في دلالاته حين يتصل سببه بواقع الأمة المرير، فيصبح هذا التفاعل بمثابة الكاشف لمدى التهتك الذي حل بوشائج الثقة بين الأمة وحاملي هويتها، فلا تعدو العروبة - بوصفها هوية قومية للأنثى السعودية - سوى ذلك الشرخ المعيب في جدار التاريخ، فـ"أمست كالأم التي تخدم في البيوت يستحي منها أبناؤها، يلفونها بإدبار ظهورهم واعوجاج ألسنتهم، والتنصل من إخوانهم كمن يهرب من مريض جذام"[1].

ولربما تجاوزت الأنثى في مبررات لجوئها إلى الآخر الغربي هذا السبب وذاك فبررته بإعجابها الشديد بامتلاكه ثقافة احترام حقوق الإنسان في ظل افتقار أبناء أمتها لها، فهناك لدى الغرب - كما تقول **خلود السيوطي** - "يعلمونك كيف ترفع رأسك"[2]، وكيف تعيش بوصفك إنساناً بكل ما تعنيه الإنسانية من أبعاد حين تعيد اكتشاف ذاتك بما لها من حقوق وما عليها من واجبات، وهو خطاب لا يخلو من المبالغة والانبهار المبالغ فيه الذي بات سمة لاندفاع أنثاه تجاه ما جذبها لكل مظاهر الحياة الجديدة، حتى بات الانجذاب إلى الآخر باتخاذه بوابة التمرد والخروج عن النسق التقليدي.

هذا بالتحديد حال بهيجة بعد احتكاكها بـ أنغريد الألمانية،فرأت في شخصها نموذجاً محفزاً لها على استعادة حقوقها الإنسانية المستلبة منها فشحذت في نفسها طاقة خلاقة لإعادة اكتشاف ذاتها ومواطن القوة فيها، ومنحتها فرصة كبيرة في إمكانية إخراجها من عالم المرأة النجدية المرير، فهي الآن تحس" بشعور الحية التي تخلصت من جلدها القديم وها هي ذي تعود نقية لامعة بلا ندوب أو خدوش"[3]، لذا لم تجد وصفاً معبراً عن إعجابها الشديد بالآخر - أنغريد - أدق من تلقيبها بالساحرة الألمانية، وفي الوقت ذاته لم تعد تأبه لسخرية وتهكم نسوة نجد

---

(١) أجندة مغتربة، ص٨٢ .

(٢) أجندة مغتربة، ص٨٢.

(٣) البحريات، ص٨٤ .

بعد أن تأوب من منزل أنفريد فيعلقون "أكيد جايبة لحم خنزير وخمر من عند الكافرة، اللهم أحفظنا ولا تنزل سخطك علينا"[(١)].

قبول الآخر في الخطاب المضاد قبول شمولي قد يصل إلى حد التعايش معه وهو باقٍ على معتقده الديني، وفي هذه الجزئية تحديدا مجال ملائم جدا للمقارنة بين موقفي المضاد والدعوي في مسألة حساسة كتلك، فالعقيدة بوصفها إحدى خصوصياته تخلق جدلا واسعا في توجهات الخطاب الراهن، وتنتج زخما من المقولات والمواقف الملتبسة منه إلا أن الخطابين المضاد والمتمرد حددا موقفهما من عقيدة الآخر بوضوح تام، فهما لا يجدان أبداً ثمة حرج في قبول الآخر حتى وإن دان لعقيدة غير عقيدة الإسلام، بل لا تشكل في رؤيتهما خطورة البتة على من يعتقد بالإسلام دينا، وهو ما خلصت إليه هند بعد انتهائها من قراءة رواية (**المسيح يصلب من جديد**) فعلقت معبرة عن رأيها بأنها "رواية جميلة وليست بهذه الخطورة"[(٢)] التي يراها عليها مجتمعها.

للخطاب الدعوي-بعمومه-رأي مختلف في الآخر الغربي سلوكاً وعقيدة وأخلاقاً، فهو "مفتاح الفساد والشرور .. والمجتمعات الغربية فاسدة أخلاقياً دون أن تتقيد بوازع ديني أو ضمير أو أخلاق"[(٣)]، وبناء على هذه النظرة سنلحظ أن إقصاء الآخر من دائرة القبول حين لا تكون عقيدته الإسلام هو الموقف الأوحد للخطاب الدعوي بصورة عامة، فالنصرانيات-جارات أم مشعل في المجمع السكني وبحسب رواية **بعد المطر دائما هناك رائحة**-لسن سوى "كفرة ونحن منهن براء"[(٤)]، ويأتي قسمها الغليظ مؤكداً دهشتها من ضلالتهن: " والله، لو كانصخرا لفهم ولأن أمام

---

(١) البحريات، ص٨٥.

(٢) هند والعسكر، ص٧٣.

(٣) حقيقة رواية بنات الرياض، مرجع سابق، ص٩٧.

(٤) بعد المطر دائما هناك رائحة، ص٦١.

كل هذه الآيات والدلائل، لكن قست قلوبهن فهن كالأنعام أو هم أضل"[١].

لا نظن بأن مثل هذا الموقف العدائي المتشدد بغريب هنا، فقد قلنا بأن الخطاب الدعوي كرس طاقاته للدعوة للعقيدة الإسلامية منذ عتبة التقديم، كأن تقدم **مها عبود باعشن** لروايتها **وضاء** بمقولتها التالية:

- ".. ديننا الإسلام .. دين التسامح والسلام.
- ديننا دين الحرية والكرامة والمساواة.
- ديننا غذاء للروح التي هي من أمر الله .
- ديننا علاج وإصلاح للنفس البشرية.
- ديننا صالح لكل زمان ومكان..."[٢].

موضوعة هذا التقديم جزء من استراتيجيات الخطاب الدعوي التي يحضر من أجلها وهي الدعوة للدين الإسلامي والذود عن حياضه، فهو في الغالب الأعم ينتج الرواية، ويسخر خطابها لدعوة غير المسلمين للعودة إلى الجذور الضاربة في النفس البشرية، والجذور هي العقيدة الإسلامية، حتى أنه أمدنا بأنموذج روائي يتمثل هذه الدعوة تمثلا واضحاً وجلياً، هي رواية **البحث عن الجذور** للكاتبة **مؤمنة أبو صالح** التي تضع شاباً يدعى يوسف أو جوزيف في مأزق عقدي بين أب مسيحي وأم مسلمة، وحين يغيب والده عن الأسرة وتموت الأم تبدأ مأساة هذا الطفل العقدية، فبأي الديانتين يدين؟

ببحثنا عن الإجابة سندرك أننا حيال خطاب صارم، لا يهادن ولا يناقش في مسلماته حتى وإن كان ثمنها تجاهل المشترك الإنساني، أو أمعن في تعريف الآخر بمنظار عين واحدة، أو أحال الآخر إلى خصم وند وعدو متربص به وبدينه، وهو مسألة طبيعية ومحسومة على اعتبار أن أي موقف يتشبث صاحبه بفهم خاص

---

(١) بعد المطر دائما هناك رائحة، ص٦١.

(٢) وضاء، مقدمة الرواية.

يعتقد بأنه الصواب أو يوقن بممارسة تعبدية مخصوصة لا يرى عنها بديلاً، أو بسلوك ديني هو في نظره الفيصل بين الحق والباطل، إنما سيؤدي تلقائياً لتشبث وصرامة موقفه تجاه ما يقابل هذا الموقف(١).

نعود إلى الطفل يوسف وموقف خطاب **بعد المطر دائما هنا رائحة منه**، لنلحظ حرصه الشديد على أسلمته عبر ما جسدته ماجدة أو أم إبراهيم كماتكنى بعد أن تركه والداه في منزلها رضيعاً وقامت بشؤون حضانته ورعايته وتربيته حتى شبّ عن الطوق فلم يهدأ لها بال حتى عملت على تغيير عقيدته المسيحية.

حين ندرك السبب وراء ما تفعله أم إبراهيم تتضح الرؤية، فهي تنضوي تحت لواء خطاب متشدد في نظرته للآخر حد الكراهية، ولم لا تفعل والغرب في تصوراتها لا يخرج عن صهيوني خبيث كـ **شارون** أو ليبرالي مادي كأمريكا أو عربي ليبريالي منسلخ عن الدين كجاراتها النصرانيات أو رقيق خاضع مستعبد مادي مثل الخادمات الإفريقيات لبابة ومدينة ومشرفة(٢).

وقبل أن نختتم حديثنا عن موقفي الخطاب المضاد والدعوي من الآخر وجبت الإشارة إلى طرح آخر بوسعنا تأكيده هنا، وهو طرح يحمل نظرة مختلفة لتلك العلاقة، نظرة بديلة لفكرة الانغماس الأعمى لأنثى الخطاب المضاد في الآخر الغربي والانجذاب إليه، كما أنها بديلة للموقف العدائي الذي اتخذه الخطاب الدعوي منه، والبديل هو الموقف التسامحي والتصالحي مع الآخر الذي أبداه توجه خطابي رابع من توجهات الخطاب الراهن والذي وضعناه تحت عنوان: الخطاب المحايد، وسوف نناقشه في التالي.

---

(١) انظر: تحت القشرة، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٢) انظر: مجلة الراوي، حليمة مظفر، "بقرب الجنة هناك شيطان. أنسنة الفكر الديني في خواطر السلفية"، جدة. النادي الأدبي بجدة، عدد١٩، رمضان١٤٢٩هـ، سبتمبر٢٠٠٨م، ص٢١٩.

ـ التوجه الخامس ـ

الخطاب المحايد

فكرة الخطاب المحايد تنطلق في هذه الدراسة من فكرة شبيهة تفيد بتحرر السرد القصصي منذ الملحمة حتى الرواية مروراً بالمأساة وأشكال الملهاة قديماً وحديثاً من القيود والضوابط التي تقسره على أن يحيل إلى زمان العالم، أي القدرة على الانفلات من الزمان التاريخي على حد تصور **بول ريكور**، ومثل هذا التوجه لا نعتبره جديداً على خطاب الروائية السعودية فهو نام ومتطور عن بذرة غرستها في هذا الخطاب مرحلته الوسطى، وتصعدت نمواً بعد سَنة الألفين ميلادية بتأثير من المتغير الحياتي المواتي، فلقد أشرنا في الفصل الثاني من الباب الأول إلى مراوغة وتمويه الخطاب، وأسطرة الواقع والسعي لتغريبه، وذيك حيل سردية ترّقت لتصبح توجهاً خطابياً من توجهات الخطاب الروائي الراهن، توجه يهدف إلى **الحيادية** في موقفه من التوجهات الأخرى المعاصرة له.

وبتذكر تلك الحيل لا بد من المرور بالدور الاستثنائي الذي لعبته الكاتبة **رجاء عالم** بتحييدها خطابها الروائي عن الصدام في روايات **طريق الحرير** و**مسرى يارقيب** و**سيدي وحدانه** وجميعها روايات صدرت خلال هذه المرحلة الانتقالية من عمر خطاب الروائية النسائية السعودية، كما يجدر بنا تذكر حقيقة تدور حول اللغة، فاللغة "ليست بيئة محايدة، إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي صيرورة وعرة ومعقدة"[1] على حد رأي **ميخائيل باختين**، ثم أن تعقيدها كامن في عدم منحنا الفرصة لقول شيء دون أن نحدد موقفنا منه، ودون أن تراوغنا ببث دلالاتها الخفية بين ثنايا الكلمات والجمل، وتكمن أهمية هذا القول في مقدرة اللغة على الكشف عمّا استبطنه

(١) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٦٤.

الإنسان من نوايا، وحتى بتوخينا الحيطة والحذر في بناء لغتنا، من أجل جعلها خطاباً قائماً على مبدأ الحيادية لننأى به عن دائرة الصدام والصراع مع نخب المجتمع أو خطابه السائد.

فإذن وعلى الرغم من صعوبة فرض مبدأ الحياد في مثل هذا التوجه الخطابي الحذر لم يكن بوسعنا تنقيته من الآثار الدلالية المختزنة في سلطة اللغة ومضمرات معانيها على اعتبار أن"تحليل الخطاب ليس حيادياً"[1]، ولا يمكنه أن يكون كذلك، وإن صُنف - بحسب هذه الدارسة - بالخطاب العاف عن الصدام، العازف عن المواجهة لاسيما مع ما هيمن وسيطر من خطابات، ولهذا - فهو في الواقع - ذلك الخطاب الباحث عن العزلة والخصوصية، المنشغل بذاته عن خارجه، وهاتان حقيقتان تتقاطبان لتضعا الدراسة في مواجهة خطاب نفترض حياديته في الخطاب الروائي السعودي الراهن في ظل صعوبة تحقق الحيادية التامة على أرض الواقع طالما أن كل خطاب يحمل في ثناياه أيديولوجياته الخاصة.

من أبرز نماذج هذا التوجه روايات **رجاء عالم** وتحديداً **طريق الحرير** ١٩٩٥م، **ومسرى يارقيب** ١٩٩٧م، **وسيدي وحدانه** ١٩٩٨م، **وحبّى** ٢٠٠٠م، **وموقد الطير** ٢٠٠٢م، وشيء مما ورد في روايتي **ستر وخاتم**، وروايات **مها محمد الفيصل** **توبة وسلي**، **وسفينة وأميرة الظلال** ٢٠٠٣م، والروايات ذات النفس البوليسي، أو العلمي كروايات **هتون أبوبكر باعظيم**: **فتاة القرن** ٢٠٠٧م، **وانتقال القوى** ٢٠٠٨م.

الروائية **رجاء عالم** هي العمود الفقري في منظومة هذا التوجه الخطابي في

---

(١) نذكر هنا بما سبق أن تطرقنا إليه بأن"ملفوظاً حياً ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محددتين - لايمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي - الإيديولوجي الأقدم حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهام بحيوية في الحوار الاجتماعي وبالإضافة إلى ذلك فإن الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع، إنه بمثابة استمرار له .. لا يتصدى للموضوع وكأنه جاء من حيث لايدري" (انظر: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٥٢).

الرواية النسائية السعودية، بل هي ممثلته بامتياز، نظرًا لامتلاكها تلك السمة التي ظهـرت علـى استحياء في التجربـة الروائية السعودية، ونعني سعـي كاتب ما لبناء مشـروع روائي خاص بها بحيـث ينبني وفق استراتيجيات معينـة تعمل على تفريد تجربتـه في سياقها العام، وقـد تطلب هذا المشروع من عـالم ومن سار على نهجها في حياديـة الخطاب وضع آليـات خاصة تسم هذا التوجـه، وتميزه عن الخطابات السابقة.

ومـن أبرز هـذه الآليـات: استخـدام الخطاب المحايـد العديد مـن الوسائط والطرائـق والسبـل الفنية وغير الفنيـة كالإفادة من فضـاءات الأساطير وتقنيات الحكاية الشعبية وأنواعهـا والغرائبية والعجائبية والأحلام وتداعياتها والخرافات والألغـاز والرموز ودلالالتهـا وتوجه صوب اللغـة وإمكاناته، وارتـد للتاريخ ورموزه وأحداثه، فضلا عن الطقوس والتأملات الصوفية، وفلسف الأشياء وقاربها ذهنياً، واستثمـر العلوم بموسوعيتهـا كما تجاوز الأمكنة والأزمنـة بنقيضها الميتافيزيقي، حتـى بدا توجه الخطـاب الروائي المحايد (كرنفالا) مـن الأجناسالأدبية المتداخلة أو نموذجاً حياً للنص الفسيفسائي المشار إليه في نظرية جوليا كريسـتيفيا والذي يمكننا أن نسميه بنص المتاهة السردية.

بالإضافـة إلى آليـة التجريـب التـي سبق أن تحدثنـا عن دورهـا وتأثيرها في صنـع هذه المتاهة السردية هناك آلية أخرى تنبثـق عنها وتتولد من خلالها ونعني بهـا آلية التعميـة والغموض التي مدتنا بهـا تيارات الحداثة، حـين ظهر في طيات منجزهـا الأدبـي تيار تجريبي هيمن عليـه الغموضكهذا التيـار الروائي الذي نراه قـد تعمد الغموض والالتباس حين نحـا بخطابه تجاه القطع أو البـتر أو الصمت، فبدا كأنه يتخلى عن "وظيفتـه التقليدية المتمثلة في تبرير الحدث وتفسيره وتكثيف الشفـرات الإعلامية من منطلق الحرص على سلامـة الرسالة، لاسيما إذا ما وقع الكاتـب في براثن الارتياب، لعلمه المسبق بأنه في محل ريبة بمجرد أن يطلق العنان لفعـل الكتابة، وكأنه يؤكد للقـارىء بطريقة غير مباشرة "أن حيادية السارد تقترن

بمحدودية الرؤية عنده"[١]، لذا يضن بالمعرفة عليه.

بعكس توجهات الخطابات السابقة جاء الخطاب المحايد على القدر نفسه من نضال بعض تلك الخطابات للدنو من واقع الحياة وقضاياها الاجتماعية تفانى الخطاب المحايد في تهميش هذا الواقع، وتغييب مجتمعه مبتكراً الحيلة تلو الأخرى ومتفنناً في طريقة توظيفها فانتهى به الحال إلى أحداث قطيعتين:

- قطيعة بينه وبين مجتمعه.
- قطيعة بينه وبين قارئة.

ولهاتين القطيعتين قدرة فائقة للوصول بالخطاب إلى حالة من الحياد في الطرح حين توحيان بحالة من الرغبة بالهروب في الأعمال الأدبية وكأنها "لا تُصنع من تجارب الحياة ولكنها تصنع من التقاليد الفنية التي تستكشف مقدرة اللغة وإمكاناتها الشعرية"[٢]، فتزداد فاعلية الوسائط والحيل والتناصات لنجد الخطاب المحايد في الرواية النسائية السعودية نزاعاً إلى أسطرة الواقع[٣]، ومرتداً إلى التاريخ وإمكانات رموزه ومنقباً في تلافيف القصص التراثي والشعبي بتقنياته وأجوائه الساحرة الجذابة، وهي تقنيات وآليات لم يكتشفها الخطاب الروائي الراهن أو مرحلته الأحدث إنما انطلقت منذ المرحلة الثانية.

الخطاب المحايد إذن، ما هو إلا رحلة "الخروج من الشرط الاجتماعي إلى تأسيس كتابة لا منتمية"[٤]، كتابة "لا تعكس المناخ الفعلي لمجتمعها ولكنها تسير إلى ذلك من خلال الرمزية والتراجيدية"[٥]، أو بمثابة تغليب للخيال على

---

(١) إنشائية الخطاب، مرجع سابق، ص١٨٠ .

(٢) المرجع السابق، ص١٦١ .

(٣) وجب التنويه بأن ثمة آراء تنفي الحيادية عن الأسطورة "فليست الأساطير حيادية كما جعلتنا الاثنولوجيا الرومانسية نعتقد، بل تصير أصيلة وحقيقة أو غير أصيلة وزائفة استناداً إلى المصالح التي تخدمها" (انظر: الوجود والزمان والسرد ـ فلسفة بول ريكور، مرجع سابق، ص١٠٨).

(٤) رجع البصر، مرجع سابق، ص٤٣ .

(٥) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص٢٢٣ .

الواقع بقصدية تنهل من الغنى الخفي للخيال، وكأنها تؤسس لرواية وهمية لا تمثل فيهـا الوقائع لحقيقة قـارة بل كمدخل لحقيقة أخرى ممكنة، ولنا أن نتمثل في هذا التصور مـا سماه **بول ريكـور** في تفسيره للأسطورة بمصطلـح تأويلية الإثبات[1]، التـي يعمل الخطاب المحايـد على تفعيلها في نماذجه كونها تعنـي "أن الأسطورة لا تخفـي فقط معنى موجوداً من قبل بل تكشف عن آفاق معنى جديد أيضاً"[2]، مما يمنح الخطاب المحايد حظاً أوفر في إعادة قراءة العالم بمعزل عن صخب المجابهة مـع السائد أو المحافظ في مجتمعه، كما يحفظ حضوره من التعرض لتلك الظروف المربكة التي واجهها الخطابان السابقان عليه: المضاد والمتمرد فعرّضهما لكثير من المواجهات العنيفة مع نخب المجتمع.

بيد أن هذا كله لم يحدث مع الخطاب المحايد الذي انسحب في ركنه الآمن مانحـاً نفسه فرصة هادئـة لإعادة قراءة الأشياء من حولـه، وبجرأة مقنعة تخفي أكـثر مما تفضح، فقـد تعرّض للكثير مـن القضايا الحساسة مجتمعيـاً، كقضايا الديـن والمقدسات والقيـم والتقاليد ولكن: بعد أن غلفها بشـيء من العجائبية[3]، والرمزيـة والطقوسية، وهي تنويعات تنهل مـن فيض الأسطورة وتلتمس مرجعيتها منها.

علـى سبيل المثـال الروايتان اللتان صدرتـا متزامنتين لكاتبـة واحدة هي **مها محمـد الفيصـل**، رواية **توبة وسـلي**، و**أميرة وسـفينة الظـلال** ومثلتا هذا التوجه

---

(١) تأويليـة الإثبـات عند بول ريكـور تأتي - في سياق فلسفة تفسير الأساطير عنـده - مقابلاً لمصطلح تأويلية الشـك ويعني بهـا "أن تؤول الأسطورة بأنها خطـاب مقنع يخفي معنى، وأيضاً تحـت معنى متخيل وهي تنـدب نفسها لمهمة إزالة القناع عن هـذا الوهم، وكشف الحجاب عن الحقيقة الخفية" الوجود والزمان والسرد، مرجع سابق، ص ١٠٥ .

(٢) المرجع السابق، ص١٠٧ .

(٣) يـتردد العجائبـي في الدراسـات العربية على أوجه عـدة تشمل "الفانتازيـا أو الفانتاستيـك والسحرية والخيـال الخارق والخيال الحـر .. ومعناه المباشر هو: التردد الذي يحسـه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي" (انظر: النزوع الأسطوري، مرجع سابق، ص٢٠).

الخطابي بالمزج بين مسارين متداخلين "أحدهما واقعي، والآخر أسطوري، والغريب أن بعض شخصيات الواقع قد تلتقي بعض شخصيات الأسطورة، وينجم عن هذين المسارين المتوازيين حيناً، المتداخلين حيناً آخر، أثر روائي لا هو بالواقعي ولا بالأسطوري بل هو مزيج من الاثنين"(١)، مما يسهم في صناعة خطاب روائي محايد، فالروايات تضج بأمثلة عديدة للسرد العجائبي، وتكفينا رواية **مسرى يا رقيب** كأنموذج قريب، فمثلها لا يخرج عن كونها متعالقة مع نص تراثي تأسس على عوالم العجائبية وخوارقها وهو كتاب **القزوينيعجائب الموجودات، وغرائب المخلوقات**.

ومن فيض اعتمادها على لعبة العجائبية استحالت إلى جدل نقدي مفتوح دار حول أهمية العجائبي في رسم نسق هذا الخطاب وتوجهه، ففي الوقت الذي رأى البعض - كالدكتور **معجب العدواني** - أن عجائبي **مسرى يا رقيب** "سمة نصية فيه أكدتها تقنيات توظيف الأرقام الأسطورية وأسطرة المكان واستثمار الحروف لاسيما حرف (ق)، وبنية الرواية القائمة على سبعة فصول وتحولات الأميرة جواهر التي لم تخضع للمنطق المألوف"(٢)، اعتمدها الباحث كحيلة سردية هدفها تضليل القارئ عن الوجهة المباشرة للخطاب المقول.

ولكون هذا الخطاب متوجهاً بغرابة طرحه إلى استفزاز النقد كهدف من أهدافه الأساسية لاسيما في تجربة **رجاء عالم** فقد عُني بهذا الخطاب نقدياً حيث قاربه آخر بأبعد مما ذهب إليه الدكتور **معجب العدواني** واضعاً يده على علاقة هذا الخطاب العجائبي بواقعنا المعيش معتبرا مبدأ "العالم الذي يعرضه العجائبي هو عالمنا بلا ريب لكن في الوقت نفسه يتوقف العمل بالمعاني الاعتيادية

---

(١) سلمان زين الدين، شهرزاد والكلام المباح - قراءة في الرواية النسوية، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠م، ص١٤٦.

(٢) تشكيل المكان وظلال العتبات، مرجع سابق، ص ٨٩ وما بعدها.

كما في الأحلام"[1]، وهو بهذا يعلي من شأن البعد التوظيفي الدلالي للعجائبي بوصفه مستعاراً في مثل هذا الخطاب ليطرح بديلاً للواقع الذي تعيشه ونعيشه معها بدفعنا إلى التشكك في أمره، والسؤال: "هل العالم الذي نعيش فيه أغنى مما تتصوره عقولنا وأن الواقع الذي نعيشه أعقد من رؤيتنا"[2]، أو أن هذا الخطاب يتقصد إيهامنا بأن "أغلب الأحداث التي يقوم عليها السرد لا تندرج ضمن الممكن والعاديوالنموذجي بل على العكس من ذلك تماما تتسم بضرب من الغرابة فهي بسعيها إلى التفرد تنأى عن المرجع الواقعي الذي يمكن أن نحيل عليه"[3].

أو لنعيد طرح السؤال من داخل خطاب الرواية نفسه وتحديداً عبر بعده العجائبي:

- " هل غرائبية وادي عبقر الذي أشارت إليه الرواية هو مكانها البديل؟
- .هل عجائبية شخصية الأميرة **جواهر بنت العابد النارية** هو استعادة لفكرة المنادية بأن تستعيد المرأة سيادتها وقوة حضورها في المجتمع؟
- .هل هذا المزج العجائبي للشخصيات المرجعية من أنبياء وملوك وفرسان وآلهة إشارة إلى تاريخ لا ينفك من التبدل والتحول؟
- .وهل الرسائل التي توجهها المرأة للعالم لا تصل؟ كما حدث لرسالة جمو حين عثر عليها فتناثر حبرها دون أن تقرأ بعد، لتكن هي السؤال العريض عمّا كتبته وتكتبه المرأة في رسائلها؟

ولنا أن نؤكد مثل هذه التساؤلات عبر ارتداد هذا الخطاب إلى معين التاريخ لا لإنشاء كتابة تاريخية بل بغرض استحضار موتيفاته وشخوصه المعروفة والمألوفة

---

(١) خطاب السرد، مرجع سابق، ص٣٣٢.
(٢) المرجع السابق،ص٣٣٦.
(٣) إنشائية الخطاب، مرجع سابق، ص١٦٧.

في السرد كحكاية حبّى، أو حكاية زبيدة زوج **هارون الرشيد** في رواية وحكاية حي **بن يقظان** وقصص الأنبياء: آدم و**موسى** و**سليمان** و**نوح** و**يوسف** وحكايات الأقوام كـ **أهل الكهف** ومسرد طويل من القصص التاريخي الذي يلاقي حال توظيفه في الخطاب الروائي المحايد العديد من التفسيرات المتسقة مع ما تطرحه الدراسة في مفهوم هذا التوجه كأن تفضي الصياغة السردية للأحداث التاريخية إلى تمثيل رمزي للعمليات التي تحاط فيها الحياة الإنسانية بمعنى رمزي[1]، أو أشبه ما تكون بطوق نجاة الذات الكاتبة المستمدة من مرجعية الثقافة، الذي تفر به من المواجهة إلى حالة ماضوية انكفائية، لاسيما إذا ما عجزت هذه الروائية عن" التمادي في نقد الواقع أو تصويره خوفاً من الرقيب من جهة أو من الفشل الفني"[2]، فتحرص حينها على الارتداد لتلك العوالم.

يتحقق ذلك في نماذج عدة كالروايات التي قدمتها الروائية **مها محمد الفيصل** حين اتخذت من أدب الرحلات بنية لرواية **سفينة وأميرة الظلال**، وفتحت في روايتها الثانية - **توبة وسُلي** - باباً على القص بأجوائه الشعبية في **ألف ليلة وليلة** وغيرها، وهو تقليد متبع في نماذج هذا الخطاب يبلغ حد التماهي.

بناءً على ما سبق لا يمكننا التردد في قبول الأسئلة الملبسة التي يطرحها الخطاب المحايد بغرض تشكيكنا وتضليلنا، كسؤال ساردة **سيدي وحدانه**:

"ما الباب الذي انفتح بين جمو و**ألف ليلة وليلة** وكتب أبيها، ثم قاد لـ **سيدي وحدانه** و**البصري**؟ هل هما واحد؟ هل مؤلف البصري هو نفسه ناظم حكاية جمو؟"[3]، فسؤالها على هذه الشاكلة يحمل حجج مشروعيته طالما شكل حضور **الليالي العربية**

---

(١) الوجود والزمان والسرد، مرجع سابق، ص٢٠١.

(٢) ذاكرة التسعينيات، مرجع سابق، ص٢١١.

(٣) سيدي وحدانه، ص١٠٥.

كل هذه الكثافة في متن هذه الرواية حتى أن **حسن الصائغ البصري** جاء من كتاب الليالي ليكون أحد شخصياتها، ولكن بحيلة فنية مبتكرة بحق من قبل الكاتبة.

تكمن هذه الحيلة في إخراج حسن من شقوق بالية في كتاب **الليالي**، شقوق صنعها تقادم الزمن على هذا الكتاب القصصي، فكان أن اتخذها حسن مخرجاً له ليدخل إلى رواية **رجاء عالم** أو بحسب وصفها[1]، أما السر من وراء توظيف هذه الشخصية فمكمنه إبلاغ رسالة جمو، أو لنقل حسب تأويلنا رسالة الأنثى التي استغلقت على العقول، وباتت لغزاً يلزمه أصحاب الحل والعقد والنابغين، فصار لزاماً أن تلجأ الحكاية لـ **حسن الصائغ البصري**، الصائغ المليح الصنعة" الذي يجود الجماد حتى ينطق ويستدعي أقدار بهرام المجوسي ليختطفه لصنعة الخيمياء المولدة للذهب"[2]، إذن هو قادر على تبليغ هذه الرسالة بما أوتي من صنعة وفن، وعلى اعتبار أنه القادر على فك لغز أنثى الحكاية، وإذا شئنا فك اللغز الأنثوي عامة!

يمعن الخطاب المحايد في الاستغراق في الحكايا والأساطير وغيرها حتى أنه يفيد كثيراً من تقنياتها فرواية **توبة وسلي** تتسم بـ" وجود بنية سردية تتكون من حكايات متعددة جاءت من أصل واحد، هي الحكاية الأم، والحكاية الأم بمثابة الرحم القادر على التناسل دائماً، وهي صبغة توليدية تترى فيها الحكايات متوالدة إحداها من الأخرى وخليق بكل حكاية تنسل من رحم الأم أن ترث عنها هذه الصفة فتكون قادرة على ولادة ذريتها من القصص"[3]، وهل يمكننا إغفال مثل هذا

---

(١) تقول واصفة المشهد: " مهلاً، ها أنت تخرج لحكايتي يا حسن البصري من ضلع السحارة الشرقي: جئت من الليلة الواحدة والستين بعد السبعمائة من الألف ليلة وليلة، حضرت في أوراق مشقوقة من مجلد الليالي شقتها وطوتها أصابع جمو على حكايتك يا حسن الصائغ البصري" (انظر: سيدي وحدانه، ص٧).

(٢) سيدي وحدانه، ص٨ و٩.

(٣) سامي عبد اللطيف الجمعان، حضور ألف ليلة وليلة في المسرح العربي، عمان- دار القوس، ط١، ٢٠٠٤م، ص٧١.

التكنيك عن مرجعيته الحاضرة بقوة في كتاب **ألف ليلة وليلة**؟.

والبعد الدلالي المكثف الذي تضفيه هذه التقنية على خطاب. كالمحايد مثلاً. تتبلور من انشغاله المباشر بفعل الكتابة وعنايته الفائقة بعوالمها ليصبح السرد مكمناً إبداعياً بحتاً ومستهدفاً لذاته لا يتوخى الكاتب من ورائه سوى تقديم المتعة والإدهاش لقارئه، فيستنهض العوالم المجهولة والتخييلية الساكنة في مخياله الشعبي، وهو بعد قادر على تأكيد رغبة مثل هذا الخطاب تحقيق الحد الأدنى من الحيادية لأن مثل هذه الحالة لا تهتم بتضاريس الحياة بل "تهدف بالدرجة الأولى إلى تحقيق متعة الحكي والسرد بحيث تغري بقراءتها من البداية إلى النهاية في سياق التداخل بين الواقعي والأسطوري، والمألوف والغرائبي"(١).

وإذا كنا قد عقدنا المقارنة في معرض حديثنا عن توجه الخطاب الدعوي بين موقفه من الآخر وموقف الخطاب المضاد يمكننا هنا إضافة موقف الخطاب المحايد منه لنضع بين يدي القارئ الكريم مقارنة واضحة المعالم في تحولات الخطاب في إحدى قضاياه الرئيسية، والخطاب المحايد حين يشير إلى الآخر لا يجنح. البتة. إلى تصنيفه، وإنما ينفتح عليه بتلقائية تطمس ملامح غيريته، وتحيله متماثلاً مع الأنا.

لا بأس في رؤية الخطاب المحايد وعلى رأسها معظم روايات الكاتبة **رجاء عالم** من بديهية الانفتاح الكلي على الآخر، وهو توجه يبرره الموقف الذي يتخذه الخطاب المحايد بصورة عامة كونه يركن إلى العالمي والمشترك في التجربة الإنسانية، ويؤكد "أن انفتاح الفعل الروائي في بعده الإنساني العام. نوع من انفتاح الذات على الآخر البعيد، وهو انفتاح حضاري وإنساني"(٢) بحت.

رواية **موقد الطير** تستحضر أبوية آدم للبشرية عبر شخصية أسمتها آدم،

---

(١) ذاكرة التسعينيات، مرجع سابق، ص٢٧٤ .

(٢) جدلية المتن والتشكيل، مرجع سابق، ص١٣٧ .

وتفترض غيرة هذا الأب من ولده الذي ولد من صلبه، فيقول: "ماهذا الذي ولد مني فيها لينفيني"[1]، وتجيب الأم عائشة أو هي رمز حواء قائلة: "ما هو إلا بضعة منك يا آدم تعشقها في هيئة ابن، هو أنت، لا تترك للغيرة أن تتآكلك"[2].

سواء اختلفنا مع تلك المبررات أو اتفقنا معها ستبقى في منظورنا موقفاً اتخذته أنثى الخطاب الروائي الراهن من الآخر الغربي معلنة التسامح معه حتى وإن دفعت ثمناً باهضاً لهذا التسامح، فالآخر له شروطه الصارمة في تعامله معها، كوجوب احترام حضارته ومعتقده وقبول ما قد لا يتقبله مجتمعها منه كالحرية الشخصية المفرطة على سبيل المثال ومن هذا تظهر أسباب إضافية تقف وراء إعادة المرأة السعودية النظر في الكثير من مسلماتها وواقعها الاجتماعي وسلوكياتها على النحو الذي رصدناه في الفصل الأول من هذا الباب، وهو الموقف الباعث إلى التساؤل عن النحو الذي جاء عليه الخطاب الدعوي في تصوره للآخر وموقفه منه!

ننتهي إلى أن الخطاب المحايد ـ بحسب تسمية الدراسة ـ وجد اهتماماً من النقاد في سياقات نقدية متباينة حتى وقفنا على قائمة طويلة من المصطلحات التي تصب في المجرى ذاته، والذي نسميه ـ ببساطة شديدة ـ الخطاب المرتهن إلى السلم أو الزاهد في المواجهة، لذا عُرف بخطاب **التناهي المفتوح** أو **خطاب اللاتماهي**، وهو الذي يغير المجال بدلاً من أن يكون مجرد خطاب مضاد[3]، وهو يقبل أن يكون خطاب **توجس وارتياب**، وهو ـ أيضاً ـ **اللامنتميا للااجتماعي**، **غير التصادمي**، **المنسجم**، "بذريعة إفراغ الدلالات من دلالاتها الواقعية ليصبح الخطاب كما توحي به غير احتجاجي وغير تصادمي منسجم مع التكوين الكلي للرواية"[4].

---

(١) رجاء عالم، موقد الطير، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٢م، ص٩٨.

(٢) موقد الطير، ص٩٨.

(٣) الخطاب والنص، مرجع سابق، ص٢٠٢.

(٤) رجع البصر، مرجع سابق، ص٤٤.

الحقيقة التي لا يمكن إنكار وجودها، هي أن كل توجه خطابي تلحق بوجوده عدد من التحديات التي قد يقصر بحيلة ومماحكاته عن تخطيها ونحسب أن الخطاب المحايد وإن تفنن في صنع هذه الحيل واجهه المقدس كتحدٍ كبير على اعتبار أن المقدس قيمة معيارية غير حيادية قيمة خاضعة لقانون وقيود، وهو ما أدخل هذا الخطاب تحديداً في وجهة نظرنا في حالة توتر مع فن الرواية، وحالة قلق مع مروي خطابها.

إن تجاوز المقدس والخطاب الروائي منشأ فعلي لحالة التوتر والقلق التي كثيراً ما تحققت في خطاب الروائية السعودية، فالحياد يمكن بلوغه في قضايا اجتماعية، أو محاور إنسانية عامة بيد أنه يستعصي حين يكون المقدس موضوعاً له ومرتكزاً لوجوده نظراً لقداسته وتنزهه وتعاليه على كل نسق، وحين يقترب الكاتب من المقدس ينكشف خطابه عن خذلان وضعف، فالخطاب الذي تقدمه سيدي وحدانه لا ينظر إليه على أنه حوار داخلي مع النسق، لأن النص بمنزلة ثورة على النسق، ولكنه ثورة لا تجد ولن تجد مكاناً لها في المجتمع بسبب المرجعية الإلهية للنسق المسيطر بعدّه نسقاً مقدساً[1].

وقبل أن نغادر هذا التوجه سوف نشير إلى آلية ثانية مناقضة تماماً لاشتراطات الآلية السابقة ولكنها في ذات الوقت قادرة على بلوغ الحياد وتحقيقه، إنها رضوخ الكاتب للرقابة الأخلاقية الذاتية، وحرصه بدافع شخصي على أن يقدّم خطاباً متسامحاً متفقاً مع محيطه.

هذه الآلية هي صنع رواية واقعية ذات بعد اجتماعي بحت ولكنه في الوقت نفسه يعف عن الصدام والمماحكة أو التمرد، هو كما يسمى الخطاب المتسامح، ونحن بدورنا نضعه تحت طائلة مظلة الخطاب المحايد وسوف نمثل له برواية كتبتها رجاء عالم. الضليعة في الآلية الأولى بل والأشهر على الإطلاق في إنتاجها

---

(١) انظر: مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، "المقدس والخيال الروائي"، مرجع سابق، ص٣٥.

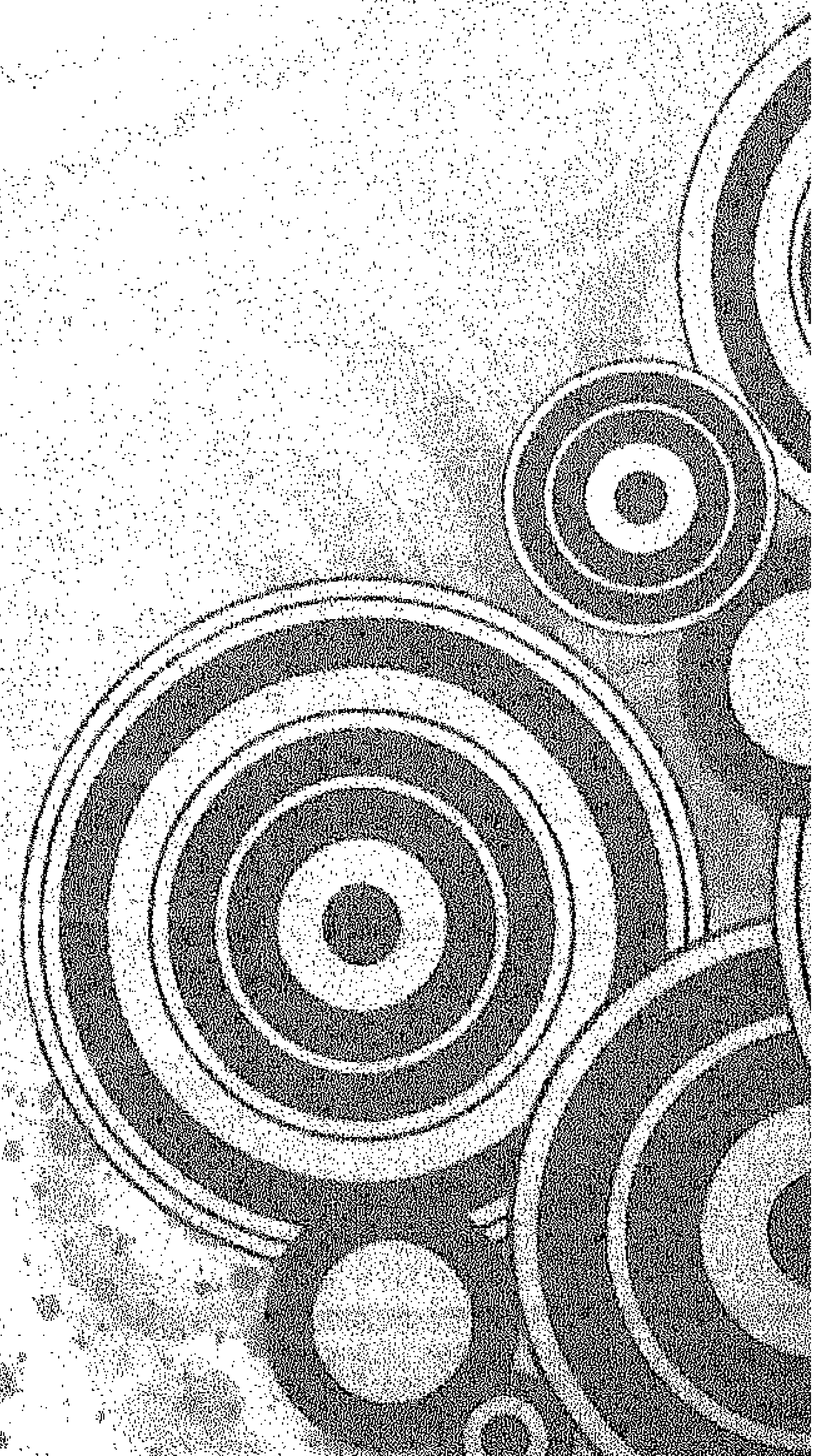
. والرواية هي ستر، وفيها تقترب من المجتمع ولكنها بقيت خاضعة لرقابة ذاتية صارخة، نظرا لتوخيها رضا المجتمع الفاضل، فأدّى بها هذا إلى إنتاج خطاب يفوق الحيادية تسامحاً[1].

وختاماً يتوجب علينا أن لا نغادر هذا المبحث دون التأكيد على مسألة تداخل التوجهات الخطابية الروائية في منتج الرواية النسائية السعودية، بمعنى أخذها من بعضها البعض، فالخطاب الضد انغرست بذرته الأولى في المرحلة الأولى بينما تسامق واعتلى في المرحلة الثالثة، والخطاب المحايد أفصح عن وجوده في المرحلة الثانية، وظل مواصلاً الحضور دون تراجع أو تخاذل، أما الدعوي فحضر حضوراً مباغتاً في المرحلة الثالثة تحديداً ولدواعي خاصة سبق ايضاحها، ولكأنه لحظة انفعالية أوجدتها المسببات لا القضية النسوية في بعدها الفلسفي، ثم أن الخطاب الراهن شهد رغبة أكيدة في استنباته منظومة مفاهيمية خاصة لما يهم المرأة ويعنيها، فقلب معادلة الصمت والرضا إلى زعيق وصراخ وثرثرة، جاء ضمنها طرح تساؤلات محرجة للمجتمع، ومع هذا وذاك سيبقى سؤال الخطاب سؤالاً إستراتيجياً قائماً وقابلاً للطرح والإضافة عقب رحلة قاربت النصف قرن ويزيد، من أول رواية نسائية سعودية صدرت عام١٩٥٨م، حتى آخرها صدوراً في عام ٢٠٠٩م.

---

(١) يرد في الرواية عبارة دالة على توجه الرواية بأسرها، يقول الشيخ لـمريم بعد أن يصدر عليها حكماً بعدم الزواج إلا بوجود ولي أمرها: "الله يستر عليك لا تفتحي علينا باباً (انظر: ستر، ص٢٥٢).

الخاتمة



الخاتمة

إن ما عقدنا عليه عزمنا في هذه الدراسة واجتهدنا في إجلائه والإبانة عنه هو: **تحولات الخطاب الروائي متخذين من الرواية النسائية السعودية نموذجاً**، منذ أن انطلقت **عام ١٩٥٨م** وهو عام صدور أول رواية نسائية سعودية حتى آخر رواية صدرت في **عام ٢٠٠٩م** وهو العام الذي اتخذته الدراسة نقطة نهاية لها.

سعت الدراسة عبر هذا المنتج المتنوع في مراحله الزمنية المختلفة إلى رصد نقاط التحول في خطابه، وهو هدف أساسي تطلب خطة محددة المعالم، كانت أولى خطواتها **تقسيم هذا المنتج الروائي إلى عدة مراحل**، ضمّت كل مرحلة منها المنتج الروائي الخاص بفترتها الزمنية، والمقترح الذي تقدّمت به الدراسة هو تقسيم **المنتج إلى مراحل ثلاث**:

المرحلة الأولى	مرحلة خطاب البدايات	من عام ١٩٥٨م حتى عام ١٩٧٩م
المرحلة الثانية	مرحلة خطاب البحث والتجاوز	من عام ١٩٨٠م حتى عام ٢٠٠٠م
المرحلة الثالثة	مرحلة الخطاب الراهن	من عام ٢٠٠١م حتى عام ٢٠٠٩م

فرض التقسيم المرحلي بنية خاصة للدراسة تقوم على جانبين أساسيين: الجانب النظري والجانب الإجرائي، فَعُنِي التمهيد بالجانب النظري، بهدف تحديد مفاهيم المصطلحات الأساسية المتعلقة بالدراسة وتم حصرها في: **مصطلح الخطاب، ومصطلح الخطاب الأدبي، ومصطلح الخطاب الروائي، ومصطلح التحول وتحولات الخطاب.**

أما الجانب الإجرائي فتوجه إلى رصد تحولات الخطاب الروائي النسائي السعودي عبر دراسة **السمات والحيل والتوجهات** لخطاب كل مرحلة من المراحل

الثلاث، وتطلب ذلك السير وفق خطة تشتمل على بابين وخاتمة وعدة ملاحق.

خُصص الباب الأول لدراسة خطاب المرحلتين الأولى والثانية كلٍ على حده، بينما خُصص الباب الثالث لدراسة المرحلة الثالثة، وانتهينا من ذلك كله إلى ملحقينا الأول: منتج الرواية النسائية السعودية في المراحل الثلاث وفي عام ٢٠١٠م، والثاني: إحصاءات نهائية لمنتج الرواية النسائية السعودية.

كما أن الدراسة توصلت إلى نتائج عامة ونتائج خاصة، هي على النحو التالي:

أولا: نتائج عامة:

١. أسهم الخطاب الروائي اسهاماً كبيراً في مرحلته الأخيرة في ابلاغ صوت المرأة السعودية عبر بوابة الرواية ولفت لإبداعها الانظار.

٢. اتسم خطاب الرواية النسائية السعودية بالتوالدمما حقق له الاستمرارية والحضور كماً وكيفاً.

٣. تأثر الخطاب الروائي النسائي السعودي - بصورة مباشرة - بمحيطه السياسي والاجتماعي والثقافي، وأنتج هذا التأثر شيئاً من التفاعل بين الخطاب الروائي وبين مستجدات وأحداث هذا المحيط، وأتضح أكثر بتشكله في سياقات مرحلية مختلفة، قدّمت كل مرحلة خطابها المعبر عن ظرف حياتي بعينه.

٤. مر الخطاب الروائي النسائي السعودي في رحلة حضوره وتأثيره الاجتماعيين بحلقات متدرجة، بلغت أوج تأثيرها في المرحلة الأخيرة حيث قفز هذا الخطاب إلى أعلى درجات التلقي الاجتماعي وتحديداً من العام٢٠٠٥م.

٥. أسهم تعليم المرأة السعودية وتثقيفها، في تنامي وعيها بذاتها كأنثى، وبمجتمعها من جانب، وانعكس هذا الوعي بشتى صوره على ما أنتجته الكاتبة السعودية من خطابات، ومجال الرواية كان واحداً من مجالاتها.

٦. سجّلت الروائية السعودية تصاعداً في منتجها الروائي، بوصفه حاملاً لخطاب الروائية السعودية، فبعد أن قدّمت المرحلة الأولى عشر روايات فقط، بلغ منتجها في المرحلة الثانية ما يقارب ستاً وأربعين رواية، وشهدت المرحلة الثالثة أضعاف هذا العدد، فتجاوز حاجز المائة وثلاث عشرة رواية أو يزيد، وهو تصاعد يبرز تنوع مقولات وتوجهات خطاب الروائية السعودية من جانب، كما يسهم في تحقيق التراكم والتكثيف لمقولات هذا الخطاب من جانب آخر.

٧. سجّلت المرحلة الثالثة من عمر الرواية النسائية السعودية تدافعاً كبيراً من قبل تجارب شابة لم يسبق لها التعاطي مع مجال الكتابة السردية بشتى صورها، كما سجلت حرص هؤلاء الكاتبات على اتخاذ الرواية قناة لخطابهن مع ملاحظة أن متوسط أعمار كاتبات رواية الراهن يبدأ من خمسة وعشرين عاماً ويمثل الجيل المتولّد في أوائل حرب الثمانينيات المعاصر لثورة الاتصالات، الشاهد على حربي الخليج العربي.

ثانيا: نتائج خاصة:

١. توصلت الدراسة إلى أن الخطاب الروائي النسائي السعودي تشكل في كتل مرحلية، لكل كتلة نماذجها الممثلة لها، والحاملة لسمات متشابهة تنتظم خطاب مرحلتها، وبضم هذه السمات إلى سمات المراحل الأخرى تتعاضد فيما بينها لتبني تشكيلة خطابية أوسع، تمنح الخطاب الروائي النسائي السعودي ملامحاً وشخصية تخصه دون غيره، خطاب روائي بنى ملامحه من تلك السمات المتصاعدة تدريجياً كالوعي بالذات الأنثوية، والوعي بفن الرواية، والوعي بدور الكتابة، والوعي بالخطاب النسوي، فجاءت على النحو الآتي:

	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة
سمات الخطاب الروائي النسائي السعودي في المراحل الثلاث	• الأصداء الشفاهية. • الأصداء الرومانسية. • قصور الوعي بفنية الرواية.	• توطين الخطاب الروائي النسائي السعودي. • تسريد الواقع. • قلق البحث ورغبة التجاوز.	• الإلحاح على سؤال الكتابة. • تنامي الوعي بعناصر الرواية وفاعليتها في تشكيل خطاب الرواية. • نزوع الخطاب إلى توسيع نطاق مشاركته. • التكنولوجيا والخطاب الروائي. • جماهيرية الخطاب الروائي.

٢. بتصعد وعي الروائية السعودية بفن الرواية وبدور خطابها، ومدى قدرته على التأثير والإقناع، تنوع خطاب الروائية السعودية في شأن التوجهات الأساسية، فعبّرت كل مرحلة عمّا يشغلها، وتنوع كهذا أوجد مؤشراً بأن ثمة تحول طال المقولات الأساسية لهذا الخطاب، فجعل لكل مرحلة من مراحله الثلاث توجهاتها الخطابية العريضة، على نحو ما يوضحه الجدول التالي:

المرحلة	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة
أبرز توجهات خطاب الرواية السعودية في المراحل الثلاث	١ـ الخطاب العاطفي. ٢ـ الخطاب السجالي. ٣ـ الخطاب التوجيهي المباشر.	١ـ الخطاب النسوي. ٢ـ الخطاب التجريبي.	١ـ خطاب المنظومة المفاهيمية الخاصة. ٢ـ الخطاب المضاد. ٣ـ الخطاب المتمرد. ٤ـ الخطاب المناوىء. ٥ـ الخطاب المحايد.

٣. حقق الخطاب الروائي النسائي السعودي تحولاً ملموساً في قدرته على ابتكار الحيل السردية، بغية تمرير مقولاته إلا أن النتيجة اللافتة في هذا هي قدرة هذا الخطاب على اختيار، واستثمار الحيل الأكثر تناسباً مع ظرفه الاجتماعي، لتغيب الحيلة السردية بمفهومها المبتكر عن خطاب البدايات، بينما تحضر حيل لم تخرج عن مستوى التوظيف الاعتيادي، أو

المتداول في السياق الثقافي من حوله، بالإضافة إلى ندرة واضحة في هذه الحيل، وإن وجدت فقد وظفت توظيفاً باهتاً، وهذا كله عائد ـ في زعمنا ـ إلى بكارة التجربة الكتابية، فضلاً عن استنساخ التجربة الذكورية المهيمنة بيد أن المراحل الأخرى أحدثت فارقاً في شأن الحيل السردية فابتكرت ونوّعت وأثّرت على نحو ما تبينه المقارنة التالية بين حيل المراحل الثلاث:

المراحل	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة
الحيل السردية التي استثمرها الخطاب لتمرير مقولاته في المراحل الثلاث	١ـ إقصاء الرجل وتحييده. ٢ ـ تغييب المكان المحلي واستحضار البديل. ٣ ـ الرهان على المستقبل. ٤ـ استثمار ما توفر من تقنيات الرواية التقليدية.	١ـ مراوغة الخطاب وتمويهة ٢ ـ أسطرة الواقع وتغريبة.	١ـ حيلة الكتابة/ الكتابة الروائية. ٢ـ حيلة الجسد الأنثوي. ٣ـ حيلة الهوية المحلية. ٤ـ حيلة الأسماء المرجعية.

٤. أبان الخطاب الروائي النسائي السعودي في رحلة تشكله عن تدرج واضح الملامح في مواجهة مجتمعه، إمّا بالاقتراب من القضايا المصيرية لهذا المجتمع، أو بالتماس مع قضايا المرأة الخاصة، ففي الوقت الذي سجلت فيه المرحلة الأولى هروباً من المواجهة بانتماء خطابها الروائي إلى أماكن بديلة، عاد خطاب المرحلة الثانية أدراجه إلى هذا المجتمع ولامس قضاياه ومشكلاته ولكن بشيء من المداهنة، حيث ارتدى الخطاب أقنعة عدة كالتمويه والمراوغة والأسطرة والتغريب، بينما خلع الخطاب الروائي الراهن هذه الأقنعة ليكشف عن وجهه الحقيقي ليقترب من واقع مجتمعه، ويلتحم معه التحاماً شديداً ومباشراً طارحاً رأيه في قضاياه بلا مواربة أو مداهنة.

٥. اشتملت مسيرة المواجهة بين الخطاب الروائي النسائي السعودي ومجتمعه على تحولات عدة، فبينما جاء خطاب المرحلة الثانية حذراً ومداهناً في مواجهته تلك، سجل الخطاب الروائي الراهن جرأة غير مسبوقة وبث تحدياته العلنية، كتحديه للخطاب المحافظ وجرأة كتلك لم تكن حاضرة

في مراحل الخطاب الروائي النسائي السعودي السابقة البتة، لذا فهي بمثابة التحول في خطاب الروائية السعودية، خصوصاً لما اتسمت به هذه الجرأة من تهور وعنف، ولما تضمنها من رغبة في التشفي، واندفاع كبير لاستفزاز المجتمع بطرح أسئلته المقلقة ليعلن الخطاب الروائي الراهن عن خطاب يتماس مع أشد الموضوعات قداسة، وأكثر المسلمات والقيم والتقاليد الاجتماعية حساسية، وازداد هذا الخطاب تحولاً - في زعمنا - حين ولج إلى المناطق الأشد حساسية: كمسائل الشذوذ الجنسي أو مسائل التعددية المذهبية والطائفية والقبائلية والعرقية.

٦. من أكثر التحولات وضوحاً جعل الخطاب الروائي قناة موصلة لخطاب الجسد الأنثوي وهو ما شهدته المرحلة الثالثة حين كثفت من حضور خطاب الجسد عامة وجسد الأنثى خاصة، وعلى شتى الأصعدة كالإعلان لحقوقه، والدفاع عن رغباته والمطالبة بحريته، كل هذا وسط تمرد صارخ يخالف بممارساته الشاذة الأعراف والتعاليم الدينية والاجتماعية، ومسار التحول في قضية الجسد الأنثوي اغفاله في المرحلة الأولى، وتكفل المرحلة الثانية بطرحه على استحياء، وتكثيف حضوره في المرحلة الثالثة إلى حد أن تحول إلى مكون من مكونات الخطاب الروائي الراهن الأساسية.

٧. أظهر الخطاب الروائي النسائي السعودي تحولاً في رؤيته لثنائية الذكورة والأنوثة، وهو تحول بين وواضح لاسيما في المرحلة الثالثة، فمن سعي حثيث إلى إقصاء الرجل وتهميشه، أو لنقل الهرب من طرح قضيته إلى مرحلة تقصدّت مواجهة الرجل وتحديه بشكل سافر ومباشر، ففضحت ممارساته، وقزّمت أدواره، وتجاوزت سلطته، فتبنت موقفاً شبه موحد للروائيات السعوديات منه، ليعطي هذا كله نتيجة عكسية مفادها أن الخطاب الروائي النسائي السعودي يتكأ على قضية الرجل في تحفيز شكواه وثورته، ويجعل من علاقة المرأة بالرجل مثيراً لخطاب روائي متمرد.

٨. أظهر الخطاب الروائي النسائي السعودي تحولاً في توظيفه للعديد من المرجعيات كالمرجعية التراثية والأسطورية والشعرية والتكنولوجية، وهو ما

نعتبره نمـواً في وعي الكاتبة السعودية بكيفية توظيف هذه المرجعيات، كقناة مـن قنـوات خطابها فعلى سبيل التمثيـل شهدنا ذلك التحـول الذي أحدثته الروائيـة السعودية في المرحلتـين الثانية والثالثة في شـأن توظيف الإيقونات التراثيـة، بعـد أن ألفنـا خطاباً خاضعـاً لسطوتها منجرفـاً - دون وعي منه - لتقنياتهـا وخصائصها في المرحلـة الأولى، فبادرت مع بزوغ مرحلتها الثانية لتجعـل من حضور التراث - بشتـى صوره وأصنافه - أداة مـن أدواتها، وملكاً لوعيها، لتوظفه عن قصـد ودراية وتستثمره بهدف، وتشهد على هذا تجربة الروائيـة **رجاء عـالم**، ومثله توظيف الأسطورة والتاريـخ كما في روايات **مها محمد الفيصل**، أو توظيف التكنولوجيا كما في رواية **بنات الرياض**.

٩. لم يخلُ خطاب الرواية النسائية السعودية من تحول في إمكانية طرحه لمشاريع روائية خاصـة، تكفلت بعض كاتباته بالإعلان عنهـا، ونعني بالتحديد بوادر المشاريـع الروائية المنطوية على رؤية معينة من قبل الكاتبة لمنتجها الروائي، رؤيـة تنتظمها استراتيجيات واضحة المعـالم وآليات محددة ومقولات تصب في إطـار رؤيوي معنـي لذاته، ومن هـذه المشاريع الروائية المشـروع الروائي الـذي قدَمته وما تـزال الروائية السعودية **رجاء عـالم**، وأيضاً المشروع الذي بدأنـا نلحظ بوادره لدى الروائية السعودية **أُميمة الخميس** باعتناء خطابها الروائـي في عملـين روائيين صدرا على التـوالي بسيرة المـكان المحلي، أو ما تلمسناه في روايتي **مها محمد الفيصل** حيـث التمركز حول حياض التاريخ والأسطورة.

١٠. استثمر الخطـاب في مرحلته الأخيرة عتبات النص الروائي - كعتبة العنوان - مسوقاً لتوجهاته بتضمينه أسماء المدن السعودية كـ **بنات الرياض وبنات من الرياض**، **وسـعوديات**، وقد انساق وراء هذا التوجه الكُتّاب السعوديين أيضاً، فعنونـوا رواياتهم بأسماء المـدن السعودية المعروفة، مثـل تبوك، والقصيم، وبريـدة والدوادمي والأحسـاء وجدة وغيرها، ونعدّ هـذه الخاصية تحولاً في

آليـة تعاطي الخطاب الروائي مع مجتمعـه قيّاساً على الظهور الخجول لتلك الظاهـرة في المراحل السابقة، فلا أكثر من رواية **درة من الأحساء** على طول فـترة المرحلتين السابقتين، بيـد أن عناوين كثيرة قدّمهـا الخطاب الروائي الراهـن تتجه إلى استعـارة أسماء مدن وقرى ومحافظـات ومناطق المملكة عنواناً.

١١. أبـدى الخطاب الروائي في الرواية النسائية السعودية في مرحلتيه الأخيرتين رغبـة كبيرة في التداخل مـع الأجناس الأدبيـة الأخرى كالشعـر والمسرحية والسـير الشعبيـة، كمـا أظهر انفتاحـاً في تناصاته مع العديـد من الأحداث التاريخية، وبعض القصص والأمثال والطقوس الشعبية أوالقصائد الشعرية أو القصص الدينية..إلخ.

١٢. لم يكـن تمرد الخطاب الروائي النسائي السعـودي طارئاً أو مفاجئاً بل جاء متدرجـاً في حضـوره وتأثـيره، فقد شهـدت المرحلة الأولى مثل هـذا التمرد المنبثق من المرحلة الرومانسية تحديداً، فتبنت بعض الكاتبات خطاب الأنثى البرجوازيـة المتمردة علـى القوانين والعادات والتقاليـد، ولكنه تمرد موارب مـتردد متحفظ خجـول، كالنمـوذج المتمرد الذي تبنتـه رواية **غدا سـيكون الخميس** لـ **هـدى الرشـيد** أو تلـك النماذج المتمـردة التـي اشتملت عليها روايات **سـميرة خاشـقجي**، ولتأتـي المرحلة الثانية مسجلـة تراجعاً ملحوظاً في خطـاب التمرد على عكس المرحلـة الثالثة التي أعلنت وبوضوح شديد عن توجه خطابي متمرد وعنيف في الآن نفسـه.

١٣. انتظمت حالة التمرد في خطاب الرواية النسائية سمة واحدة في كل المراحل وإن اختلفـت درجـة ظهورها، وهـي أن الروائيات السعوديـات وعينَ خطورة مقارعة الخطاب المحافظ لذا وضعن بعض المبررات لذلك التمـرد.

١٤. الخطاب الروائي الراهن في الرواية النسائية السعودية خطاب محقق لمفهوم (السواليفيـة)، الراغبة في قول كل شـيء وأي شيء، حتى جنح إلى طرح كل

القضايا التي تحيط به، فاستحال في الكثير من نماذجه ثرثرة، تفوق في جدليتها الغاية النفعية للكتابة، وفي ذلك إشارة ناصعة الوضوح لشكل من أشكال التحول في هذا الخطاب أحدثته حالة التمرد والعصيان ورغبة البوح، ثم - وهو تحول أيضاً - تمحور الكاتبة السعودية حول ذاتها وحضور أناها لتتحول الرواية إلى أدب اعترافات عصبه التداعي والاستذكار، واستدعاء التجارب الخاصة وتفعيلها كتابياً.

١٥. لم يأتِ خطاب الحساسية الأنثوية ثابتاً في مراحل الرواية النسائية السعودية بل اختلفت درجة ذلك الاتصال بين خطابها النسوي بالقضايا وثيقة الصلة بذاتها كأنثى وبوجودها كفرد اجتماعي، وتزعم الدراسة إلى أن المرحلة الثانية سجلت بوادر الخطاب النسوي الذي تغلب علية صفة النسوية، وتنامى في المرحلة الثالثة بصورة أشد وضوحاً في الرواية النسائية السعودية، وقد تجسد في إطار مطالبة الروائيات بالمساواة التامة في الحقوق والواجبات بين الأنوثة والذكورة وآليته ارتفاع صوت الخطاب النسوي، والمجاهرة بتلك الحقوق ليسجل شكلاً من أشكال تحولات الخطاب.

١٦. لم يكتفِ خطاب الرواية النسائية السعودية - وبالتحديد في المرحلة الثالثة - بالتوجه إلى القارىء كمتلقٍ اعتيادي للنص المكتوب، بل وضع هذا القارىء كواحد من استراتيجياته وجذبه بآليات ترويجية مقصودة لذاتها، ليحفزه على الاستجابة السريعة لتلقيه، حتى أن القارىء صار واحداً من مكونات رواج هذا الخطاب وتشكيل ملامحه.

ثالثاً: ملاحظات وتوصيات:

من هذا كله يضع الباحث ملاحظاته وتوصياته النهائية الخاصة بخطاب الرواية النسائية السعودية:

١. ما يزال الكم الروائي مهيمناً على المنتج الروائي في مقابل قصور متفاوت في الوعي النقدي بفن الرواية، ولقد أسهم المنتج الروائي المتواصل في الكشف

عن مدى القصور الذي يكتنف بعض الروائيات في فهمهن لبديهيات الجنس الروائي.

٢. افتقد الخطاب الروائي النسائي السعودي ـ رغم ما قدّمه من مقولات جريئة ومتجاوزة ـ للرؤية الفلسفية العميقة، فقد شهدت المرحلة الأخيرة من المراحل الثلاث جرأة في طرح أسئلة مصيرية وواقعية بيد أنها لم تعمق النظر فيها، حتى أن أسئلتها لم تتجاوز حالة الجرأة فحسب، ولم تنتفِ عن منتجها ردود الأفعال السريعة التي غلفت خطابه.

٣. بدا ثابتاً ـ في خطاب الروائية السعودية ـ صعوبة خروجها ككاتبة ـ حالياً على أقل تقدير ـ من خصوصية جنسها، فهي ما تزال أسيرة ما تمليه عليها تلك الطبيعة الأنثوية المهيمنة وخاصة في مستوى مقولات الخطاب، لذا لنا أن نشير إلى استمرارية متوقعة لموجة إنتاجية متسارعة تدفع بخطاب روائي أشد جرأة وبوح ومتفاوت في مستوى الوعي النقدي بالرواية.

٤. برغم هذه التجربة السابقة على بعض تجارب الروائيات العرب ما نزال نقف حيال خطاب قابل للتشكل، ومنفتح على التحولات سلباً أو إيجاباً، بل نعتقد باستعداده لقبول تحولات متوقعة على مستوى الكم والكيف والتوجهات.

٥. لوحظ أن خطاب الروائية النسائية السعودية غير قادر ـ في راهنه ـ على رسم ملامح خصوصيته المميزة لوجوده كونه ما يزال رهناً لخصوصية مهيمنة، هي خصوصية مجتمعة السعودي القائمة على المحافظة.

٦. نؤكد بأن السمات والحيل والتوجهات التي خصّت الدراسة بها كل مرحلة لا تعني عدم توفرها بشكل أو بآخر في المراحل الأخرى، إلا أن ذكرها في مرحلة دون أخرى يعود لتضخم حضورها في خطاب مرحلة دون غيرها.

٧. لاحظنا ثباتاً ملموساً في موقف الكاتبة الروائية السعودية من بعض

الموضوعـات أو بعض القضايـا، حيث ما تزال قضية الحـب إشكالية جدلية في موقـف هذا الخطاب منها، فهي في كل المراحـل خاضعة للتجريب تعريفاً وممارسـة وفهماً، لذا نجد أن قضايا الحـب والحرية والحجاب وغيرها قد حظيـت بسلسلة من التعريفـات لا حصر لها، اشتركـت في إنتاجها المراحل الثلاث مجتمعة، وقس على ذلك الموقف الثابت لهذا الخطاب من هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أو من الجنس أو من فضاءات المدن الغربية التي نظر إليها بوصفها معادلاً لحرية المرأة في شتى المراحل.

٨. بتتبعنا لمنتـج الرواية السعودية النسائية خلال العـام ٢٠١٠م سجلنا صدور اثنتـين وعشرين رواية نسائية، وهو ما يشي بمنتـج روائي مستمر في تدفقه، لاسيمـا أن بعضـ الأصوات الروائيـة واصلت الكتابـة كـ **بدرية البشـر** التي أصـدرت في أوائـل ٢٠١٠م روايتها الثانيـة (**الأرجوحة**)، و**رجـاء عالم** التي أصـدرت روايـة بعنـوان (**طـوق الحمامـة**)، و**بشـائر محمد** التـي أصدرت (**مغتربـات الافـلاج**)، و**أميرة المضحي** في روايـة (**أنثى مفخخـة**)، و**وفاء العمـير** في رواية (**قلـب وردة**)، و**هديـل محمد** في رواية (**مـت فيك**)، و**نوره الغانم** في رواية (**أقدام وعقبات**)، و**نادية ظافر الشهري** في رواية (**ضحايا الحـب**)، و**منيرة السـبيعي** في رواية (**ظلال الـوأد**)، و**زينب حفني** في رواية (**وسادة لحبك**)، و**ابتسام عريفي** في (**نواح الصمت**)، و**أماني موسى السليمي** في (**نيلوفر الماضي الرهيب**).

أيضـاً لم تغـب ظاهـرة ظهـور الاصـوات الروائيـة النسائيـة الجديـدة في المشهـد الروائي السعـودي مثل: **لمياء بنـت ماجد** (**أبناء ودمـاء**)، و**ربى المقيد** (**عين علـى المخيـم**)، و**سلمى الحقول** (**ظـل قميص أبيضـ**)، و**عبير المعداوي** (**أحضـان الشـوك**)، و**أثـير عبدالله** (**أحببتـك أكثر مما ينبغي**)، و**سـهام مرضـي** (**مع سـبق الإصـرار والترصـد**)، **نهلـة الثقفي** (**همسـ المجهـول**)، **سـناء القحطاني** (**أشـقر في كليـة البنـات**)، ، و**إيمان هادي** (**سـماء ثامنـة تلفظني**)، و**العنـود بونهية** (**عناق الأوراق**) وأخريات.

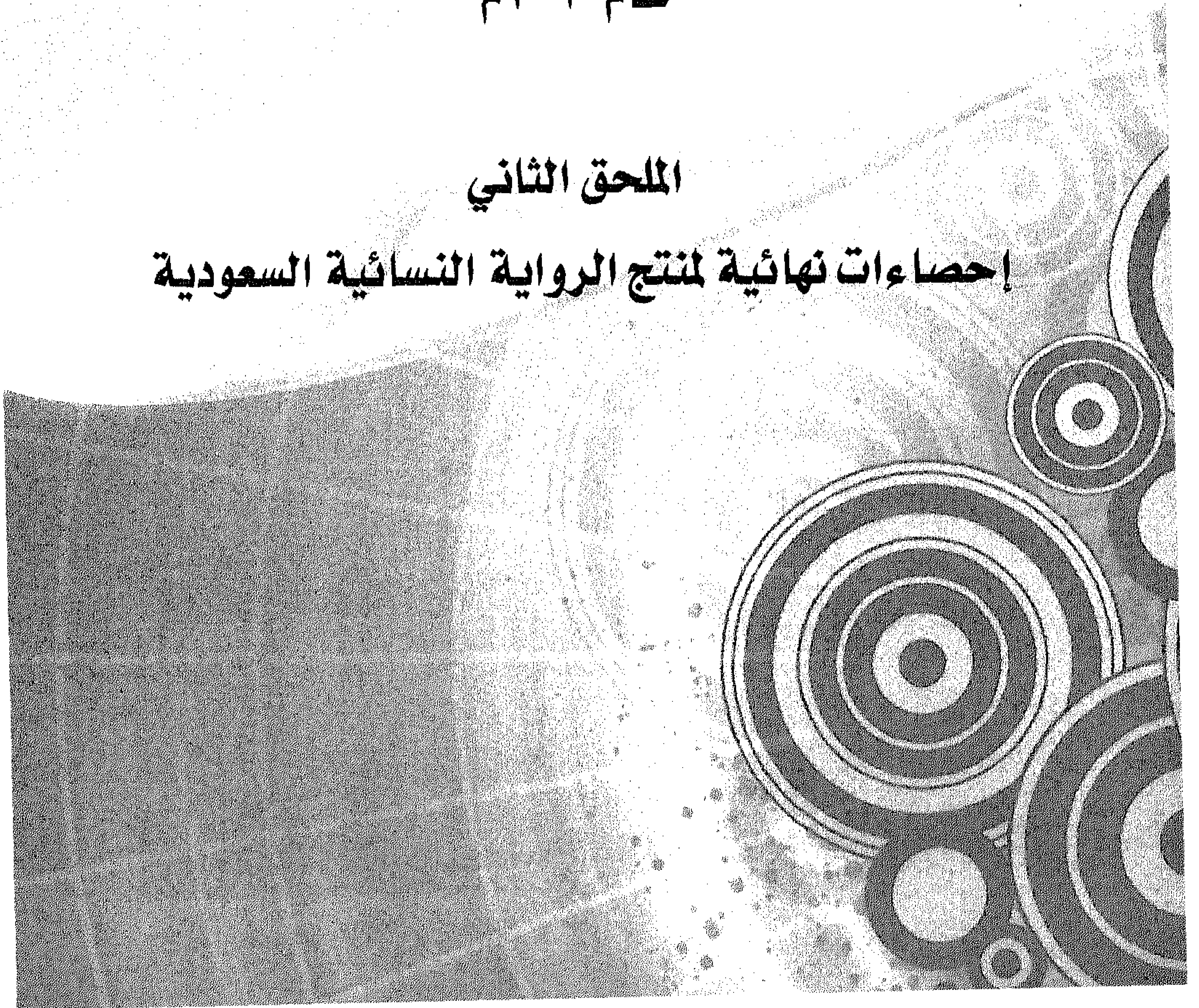
ملاحق البحث

الملحق الأول

منتج الرواية النسائية السعودية في المراحل الثلاث، وفي عام ٢٠١٠م

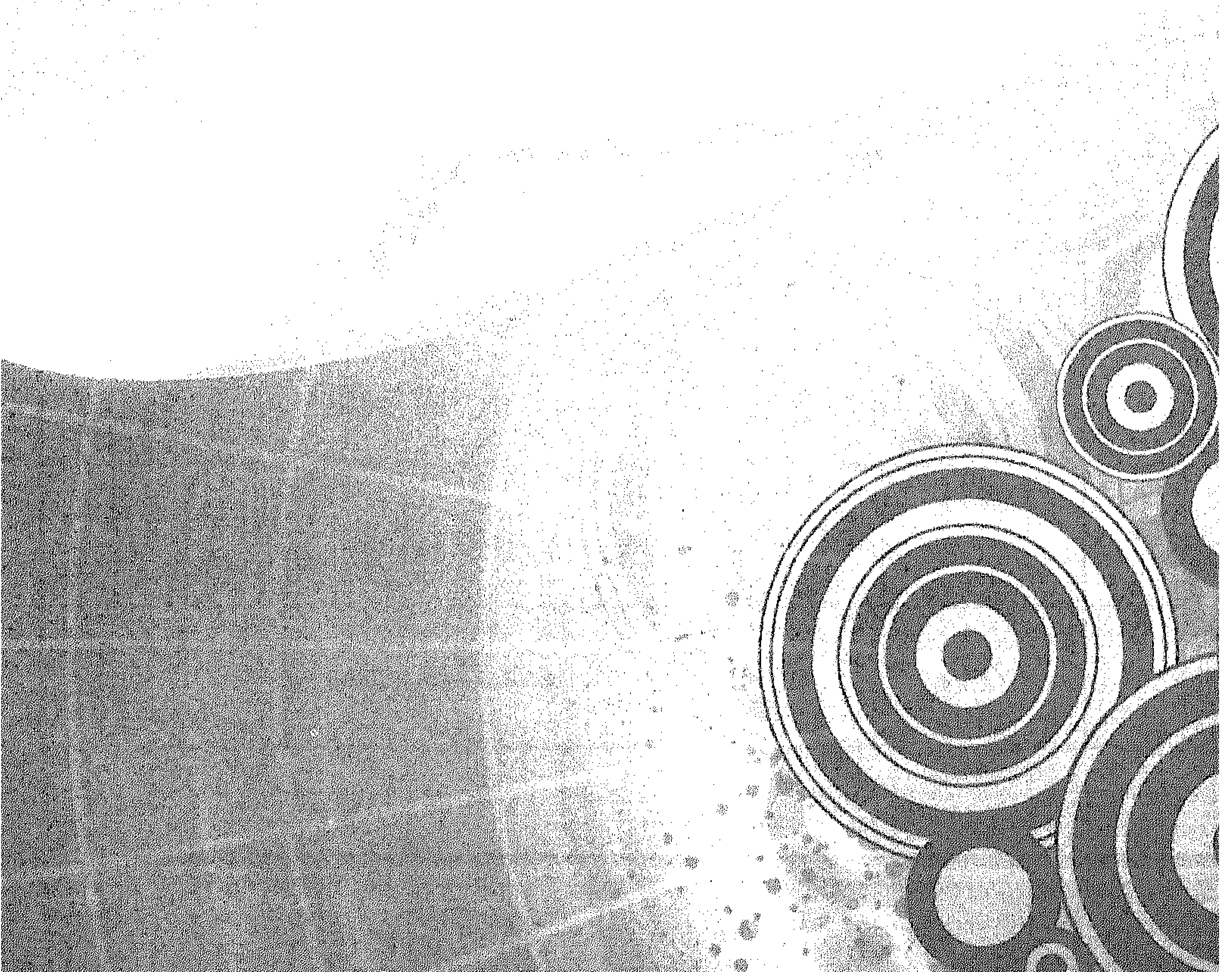
الملحق الثاني

إحصاءات نهائية لمنتج الرواية النسائية السعودية



- الملحق الأول

منتج الرواية النسائية السعودية



أ ـ روايات المرحلة الأولى (منذ ١٩٥٨ حتى ١٩٧٩ ميلادية)

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
١	١٩٥٨م	ودعت آمالي	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (بيروت)
٢	١٩٦١م	ذكريات دامعة	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (بيروت)
٣	١٩٦٣م	بريق عينيك	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (بيروت)
٤	١٩٦٥م	وراء الضباب	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (بيروت)
٥	١٩٧٢م	البراءة المفقودة	هند صالح باغفار	مطابع المصري (بيروت)
٦		قطرات من الدموع	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (جدة)
٧	١٩٧٣م	صحوة الآلام	نزيهة عبدالعزيز كتبي	دار الأصفهاني للطباعة (جدة)
٨		مأتم الورد	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (بيروت)
٩	١٩٧٦م	غدا سيكون الخميس	هدى الرشيد	روز اليوسف (القاهرة)
١٠	١٩٧٩م	بسمة من بحيرات الدموع	عائشة أحمد زاهر	النادي الأدبي (جدة)

ب ـ روايات المرحلة الثانية (من ١٩٨٠ حتى ٢٠٠٠ ميلادية)

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
١	١٩٨٠م	غدا أنسى	أمل محمد شطا	تهامة. جدة
٢		عبث	هدى الرشيد	روز اليوسف ـ القاهرة
٣		صراع عقلي وعاطفتي	سلوى عبدالعزيز دمنهوري	دار الخشرمي ـ جدة
٤	١٩٨٣م	تلال من رمال	سميرة بنت الجزيرة	زهير بعلبكي ـ بيروت
٥	١٩٨٦م	أضياع والنور يبهر	صفية أحمد بغدادي	مطابع السحر ـ جدة
٦		عفوا يا آدم	صفيه عنبر	دار مصر للطباعة القاهرة
٧	١٩٨٧م	درة من الأحساء	بهية بوسبيت	مطابع مؤسسة الجزيرة الرياض
٨		ذكريات امرأة	عهد محمد عناني	مطابع دار البلاد ـ جدة
٩		أربعة صفر	رجاء عالم	النادي الأدبي ـ جدة
١٠		رباط الولايا	هند باغفار	مطابع دار البلاد ـ جدة
١١	١٩٨٨م	وهج من بين رماد السنين	صفيه عبد الحميد عنبر	الدار العربية للموسوعات بيروت
١٢	١٩٨٩م	لاعاش قلبي	أمل شطا	شركة المدينة المنورة جدة
١٣		الرحمة يا آباء	عهد محمد عناني	دار المطبوعات الحديثة
١٤	١٩٩٠م	ومات خوفي	ظافرة المسلول	النخيل ـ الرياض
١٥		صراع عقلي وعاطفتي	سلوى دمنهوري	الخشرمي ـ جدة
١٦	١٩٩٤م	اللعنة	سلوى دمنهوري	مطابع الصف ـ مكة
١٧	١٩٩٥م	طريق الحرير	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
١٨		جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد	صفيه عنبر	الأهرام ـ القاهرة
١٩		عندما يحلم الراعي	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف	الصفوة ـ بيروت
٢٠		افتقدتك يوم أحببتك	صفيه عنبر	مطابع الأهرام القاهرة

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
٢١		امرأة على فوهة بركان	بهية بوسبيت	عالم الكتب. الرياض
٢٢	١٩٩٦م	حنان	زهرة إبراهيم البرناوي	مطابع البركاتي مكة المكرمة
٢٣		سر في أعماقي	بهية بوسبيت	دار الصميعي. الرياض
٢٤		مسرى يا رقيب (سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية)	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٢٥	١٩٩٧م	دموع مسلحة	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف	الصفوة. بيروت
٢٦		آدم يا سيدي	أمل شطا	شركة المدينة المنورة جدة
٢٧		سيدي وحدانه	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٢٨		الرقص على الدفوف	زينب حفني	سجل العرب . القاهرة
٢٩		صالح النجدي وزهراء الجنوبية	فاطمة عبدالله عبدالخالق (فاطمة بنت السراة)	المؤلفة. جدة
٣٠		الرجاء التزام الوقار	فاطمة عبدالله عبدالخالق (فاطمة بنت السراة)	المؤلفة. جدة
٣١		ستة أقدام صغيرة	فاطمة عبدالله عبدالخالق (فاطمة بنت السراة)	المؤلفة. جدة
٣٢	١٩٩٨م	للقلب وجوه أخرى	نداء أبو علي	دار بحار العرب. جدة
٣٣	١٩٩٩م	ومرت الأيام	نداء أبو علي	التوفيق. جدة
٣٤		أنثى فوق أشرعة الغربة	نورة محمد المحيميد	دار الجديد. بيروت
٣٥		حكاية عفاف والدكتور صالح	بهية بوسبيت	عالم الكتب. الرياض
٣٦		أنت حبيبي.. لن نفترق معا إلى الأبد	صفيه عنبر	دار الراوي. الدمام
٣٧		عيون على السماء	قماشة العليان	النادي الأدبي. أبها
٣٨		الفردوس اليباب	ليلى الجهني	دائرة الثقافة والإعلام الشارقة

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
٣٩	٢٠٠٠م	حُبّى	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٤٠		أنثى العنكبوت	قماشة العليان	رشاد برس ـ بيروت
٤١		بكاء تحت المطر	قماشة العليان	رشاد برس ـ بيروت
٤٢		بيت من زجاج	قماشة العليان	رشاد بيرس ـ بيروت
٤٣		تحت الجذوع	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف	الصفوة ـ بيروت
٤٥		الشياطين تسكن الأعشاش (جزءان)	مهرة العصيمي	حوران ـ دمشق
٤٦		خطوات نحو الشمس	فاطمة عبدالله عبدالخالق (فاطمة بنت السراة)	المؤلفة ـ جدة

جـ روايات المرحلة الثالثة (من ٢٠٠١ ميلادية حتى ٢٠٠٩م)

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
١	٢٠٠١م	خاتم	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٢		باسمة بين الدموع	صفيه عبدالحميد عنبر	د.ن. الدمام
٣		غرام	وفاء داوود	المؤلفة. جدة
٤	٢٠٠٢م	موقد الطير	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٥		وجهة البوصلة	نورة الغامدي	المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت
٦		المصير	ليندا محمد الوابل	د.م د.ن
٧	٢٠٠٣م	بعد المطر دائما هناك رائحة	فاطمة عبدالله عبدالخالق (فاطمة بنت السراة)	مؤسسة الانتشار العربي بيروت
٨		عندما ينطق الصمت	حنان مصطفي كتوعة	المؤلفة. جدة
٩		يفرون من رفوف المكتبة	سعاد فهد السعيد	مكتبة الآداب. القاهرة
١٠		توبة وسُلي	مها محمد الفيصل	المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت
١١		سفينة وأميرة الظلال	مها محمد الفيصل	المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت
١٢		مزامير من ورق	نداء أبو علي	المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت
١٣	٢٠٠٤م	الانتحار المأجور	آلاء الهذلول	دار الساقي. بيروت
١٤		حب في سجن الكرامة	المهاجرة	الدار المصرية السعودية القاهرة
١٥		روحها الموشومة به	أمل الفاران	دائرة الثقافة والإعلام الشارقة
١٦		أجندة مغتربة	خلود السيوطي	المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت
١٧		مدائن الرماد	بدرية العبدالرحمن	مكتبة العبيكان. الرياض
١٨		لم أعد أبكي	زينب حفني	دار الساقي. بيروت
١٩	٢٠٠٥م	غير وغير	هاجر المكي	المركز الثقافي العربي بيروت
٢٠		بنات الرياض	رجاء الصانع	دار الساقي. بيروت
٢١		الآخرون	صبا الحرز	دار الساقي. بيروت
٢٢		القران المقدس	طيف الحلاج	دار ليلى. المنامة
٢٣		وغابت شمس الحب	أميرة المضحي	دار الكفاح. الدمام
٢٤		ذاكرة بلا أشباح	حسنة بنت عبدالله القرني	دار المفردات. الرياض
٢٥		ستر	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٢٦		التحديات	عالية الشامان	النادي الأدبي. تبوك

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
٢٧		عيون قذرة	قماشة العليان	المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت
٢٨		مدينة اليسر	هند باغفار	المؤلفة ـ جدة
٢٩		ثمن عمري	صفيه عنبر	المؤلفة ـ الدمام
٣٠		خبايا القدر	لبابة أبوصالح	وهج الحياة للإعلام الرياض
٣١		قادمة من نيويورك	ليلى أحمد عناني	المؤلفة ـ جدة
٣٢	٢٠٠٦م	إلى أين	ابتسام عرفي	دار الكفاح ـ الدمام
٣٣		وعد	ابتسام عرفي	دار الكفاح ـ الدمام
٣٤		دموع مع القدر	افتخار آل دهنيم	أطياف ـ القطيف
٣٥		رجل من الزمن الآخر	أمل شطا	المؤلفة ـ جدة
٣٦		البحريات	أميمة الخميس	دار المدى ـ دمشق
٣٧		هند والعسكر	بدرية البشر	دار الآداب ـ بيروت
٣٨		ملامح	زينب حفني	دار الساقي ـ بيروت
٣٩		المرآة المنعكسة	سارة الزامل	المؤلفة ـ الرياض
٤٠		سعوديات	سارة العليوي	فردايس ـ البحرين
٤١		صمت يكتبه الغياب	سعاد جابر	الدار المصرية السعودية القاهرة
٤٢		شهاب مزق رداء الليل	سناء سعيد	دار الكفاح ـ الدمام
٤٣		دمعة على خد الزمن	نوره حمد الغانم	المؤلفة ـ الرياض
٤٤		بنات من الرياض	فايزة إبراهيم	مطابع الحميضي ـ الرياض
٤٥		بكاء الرجال	لطيفة الزهير	المؤلفة ـ الرياض
٤٦		شمس في حياتي	ليندا محمد الوابل	المؤلفة ـ الرياض
٤٧		الضياع	مريم الحسن	دار الكفاح ـ الدمام
٤٨		وضاء	مها باعشن	مكتبة صادر ـ بيروت
٤٩		للحزن بقية وأشياء أخرى	مهرة العصيمي	شركة المدينة المنورة ـ جدة
٥٠		بين مطارين	نبيلة محجوب	الدار المصرية السعودية القاهرة
٥١		هروب الزعيم	نبيلة محجوب	دار قباء الحديثة ـ القاهرة
٥٢		محور الشر	نبيلة محجوب	الدار المصرية السعودية القاهرة
٥٣		بقايا امرأة	نجاة الشيخ	دار الكفاح ـ الدمام
٥٤		النهر الثالث	نسرين غندور	الأهرام ـ القاهرة
٥٥		الأوبة	وردة عبدالملك	دار الساقي ـ بيروت
٥٦		في حدة الأشواك	وفاء العمير	دار المفردات ـ الرياض
٥٧		دموع مسلحة	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف	دار الصفوة ـ بيروت
٥٨		البحث عن الجذور	مؤمنة أبو صالح	مكتبة العبيكان ـ الرياض

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
٥٩	٢٠٠٧م	الرقص على الجراح	أمل حسين المطير	المؤلفة - القاهرة
٦٠		الملعونة	أميرة المضحي	دار الكفاح - الدمام
٦١		دماء متناثرة	بتول مصطفى	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
٦٢		ثمن الشوكلاتة	بشاير محمد	فراديس - البحرين
٦٣		خفايا الزمن	بهية بوسبيت	دار عالم الكتب - الرياض
٦٤		أحببت ولم أر حبيبي	ريم محمد	دار الكفاح - الدمام
٦٥		جاهلية	ليلى الجهني	دار الآداب - بيروت
٦٦		سقر	عائشة الحشر	الدار العربية للعلوم بيروت
٦٧		بعث الجسد	فكتوريا الحكيم	دار الفارابي - بيروت
٦٨		وأشرقت الأيام	مريم الحسن	دار الكفاح - الدمام
٦٩		بيت الطاعة	منيرة السبيعي	الدار العربية للعلوم - بيروت
٧٠		حتى لا يضيع الحجاب	المهاجرة	دار الكفاح - الدمام
٧١		شرعك اللهم ولا اعتراض	المهاجرة	دار الكفاح - الدمام
٧٢		كتاب المتعبين	مي خالد العتيبي	دائرة الثقافة والإعلام الشارقة
٧٣		شقراء يا حلم تحطم	ليندا محمد الوابل	دار الزهراء - الرياض
٧٤		عاشق في مكة	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف	دار الصفوة - بيروت
٧٥		فتاة القرن	هتون باعظيم	دار المفردات - الرياض
٧٦		المرأة الجسد اللصيق وقت الضيق تجربة العمل والفساد	هدى العلي	أمان: المركز العربي للمصادر والمعلومات عمّان
٧٧		حكاية العالم الآخر	جنة كمال عبد القادر	الشفق - بيروت
٧٨	٢٠٠٨م	دفتر تحت المجهر	آلاء يوسف اليحى	ديوان الكتاب - بيروت
٧٩		إنسية	أماني موسى السليمي	الدار الوطنية الجديدة الخبر
٨٠		كائنات من طرب	أمل الفاران	دار الآداب - بيروت
٨١		الوارفة	أميمة الخميس	دار المدى - دمشق
٨٢		ألف امرأة لليلة واحدة	زكية القرشي	الانتشار العربي - بيروت
٨٣		سيقان ملتوية	زينب حفني	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
٨٤		لعبة المرأة .. رجل	سارة العليوي	فراديس - البحرين
٨٥		ترميم	شريفة محمد العبودي	المؤلفة - الرياض
٨٦		موعد مهم جدا	عائشة الدوسري	دار الكفاح - الدمام
٨٧		عشاق الحرية	عالية الشامان	النادي الأدبي - تبوك
٨٨		مدينة السعادة	فاطمة آل عمر	المؤلفة - جدة

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
٨٩		أنت لي	منى المرشود	دار أطياف ـ القطيف
٩٠		قلب كان وطني	منار الخضير	دار الكفاح ـ الدمام
٩١		العباءة	مها الجهني	المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت
٩٢		أزمة عروس	نادية ظافر الشهري	الشفق للطباعة والنشر بيروت
٩٣		ذاكرة السرير	هديل محمد	فراديس ـ البحرين
٩٤		على ضفاف بحيرة الهايدبارك	مرام عبد الرحمن مكاوي	مكتبة العبيكان ـ الرياض
٩٥		نساء المنكر	سمر المقرن	دار الساقي ـ بيروت
٩٦		حب في العاصمة	وفاء عبد الرحمن	فراديس ـ البحرين
٩٧		أحلام أنثى	جمانة السيهاتي	دار الكفاح ـ الدمام
٩٨		انتقال القوى	هتون باعظيم	المركز الثقافي العربي بيروت
٩٩		الحرمان الكبير	نور عبد الحميد	الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت
١٠٠		الملعونة	أميرة المضحى	دار الكفاح ـ الدمام
١٠١		رفقا بالرياحين	أمل آل إبراهيم	دار الكفاح ـ الدمام
١٠٢	٢٠٠٩م	أنثى الرغبة	بدرية البطيح	فراديس ـ البحرين
١٠٣		يعني عادي	ميساء بنت سعد	دار الكفاح ـ الدمام
١٠٤		نواح الصمت	ابتسام عرفي	دار الفكر العربي ـ الدمام
١٠٥		ذاكرة السرير	هديل محمد	فراديس ـ البحرين
١٠٦		غربة زمن	فاطمة حسين المرزوق	فراديس ـ البحرين
١٠٧		أحببتك أكثر مما ينبغي	أثير عبد الله	الفارابي ـ بيروت
١٠٨		التشظي	عائشة عبد العزيز الحشر	الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت
١٠٩		سمك بأحشائه	معصومة العبد رب الرضاء	رشاد برس ـ بيروت
١١٠		تحت الجذوع	نجيبة السيد علي ومنصور جعفر آل سيف	دار الكفاح ـ الدمام
١١١		الدخيلة	هناء أحمد يوسف	مطابع الخالد ـ الرياض
١١٢		خمارك بحماري	خيرية السيف	المؤلفة ـ الدمام
١١٣		العتمة	سلام عبد العزيز	دار الساقي ـ بيروت

د ـ ملحق قادم الرواية النسائية السعودية الصادرة عام ٢٠١٠م

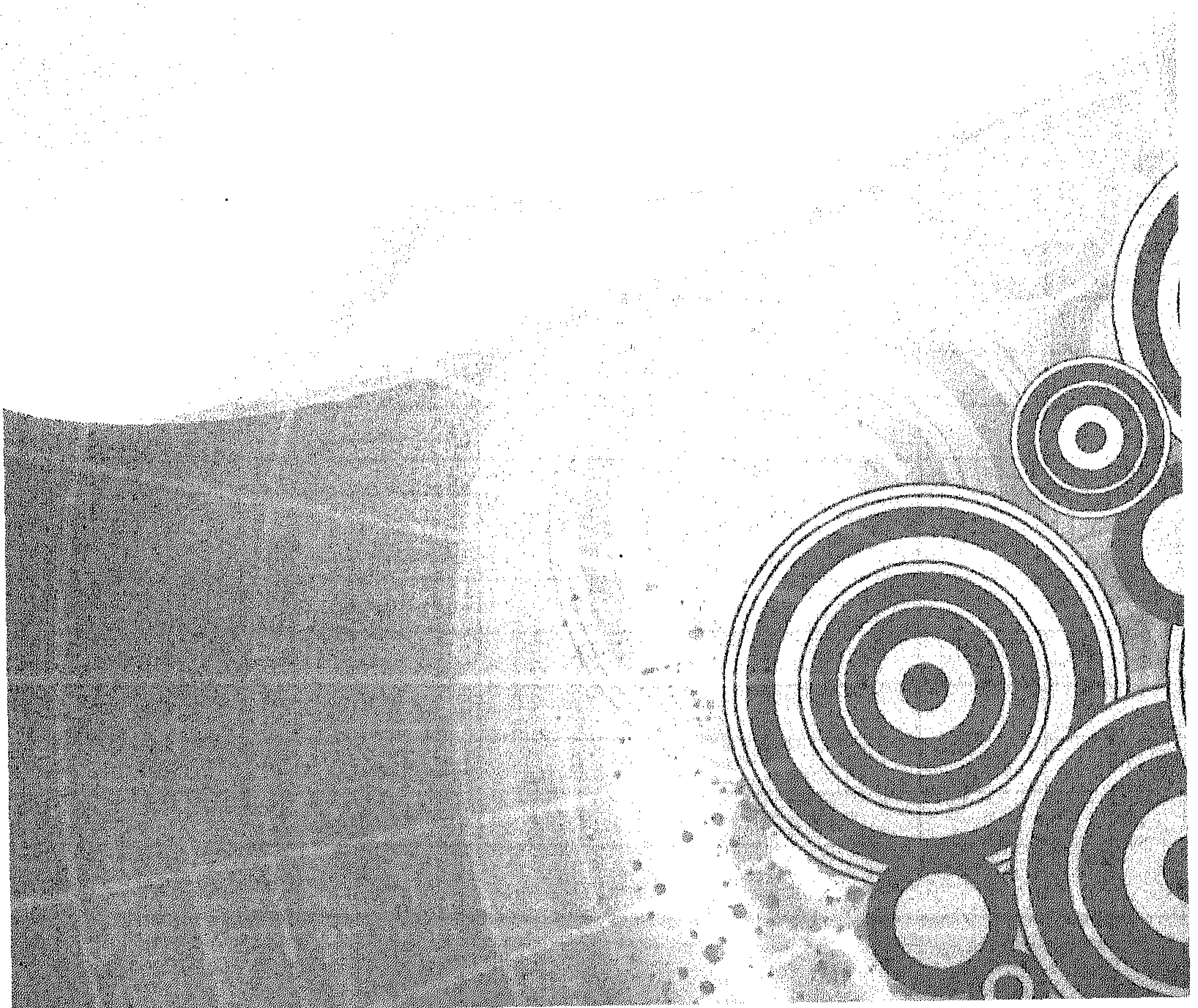
حرصاً من الدراسة على وضع تصور مبدئي لقادم الرواية النسائية السعودية، ومدى تواصل نتاجه فقد سعت جاهدة لوضع ملحق إضافي يتتبع ما صدر من روايات خلال العام ٢٠١٠ميلادية، وبالطبع هي روايات لا تدخل ضمن النطاق الزمني المحدد للدراسة إلا أن الإتيان على رصدها ستفيد منه بحوث ودراسات قادمة بإذن الله:

م	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
١	مغتربات الأفلاج	بشائر محمد	فراديس ـ البحرين
٢	همس المجهول	نهلة الثقفي	فراديس ـ البحرين
٣	أشقر في كلية البنات	سناء القحطاني	دار الفكر العربي ـ السعودية
٤	قلب الوردة	وفاء العمير	طوى ـ لندن
٥	أنثى مفخخة	أميرة المضحي	الانتشار العربي ـ بيروت
٦	مع سبق الاصرار والترصد	سهام مرضي	نادي حائل الأدبي ـ حائل
٧	عين على المخيم	ربى القعيد	دار الكفاح ـ الدمام
٨	ظل قميص أبيض	سلمى الحقول	طوى ـ لندن
٩	عناق الأوراق	العنود بونهيه	دار الكفاح ـ الدمام
١٠	الأرجوحة	بدرية البشر	دار الساقي ـ بيروت
١١	سماء ثامنة تلفظني	إيمان هادي	فراديس ـ البحرين
١٢	مُتُ فيك	هديل محمد	دار تغريد المعاني
١٣	مأساة شلفة	الجوهرة عبدالله السلولي	المؤلفة ـ الرياض

م	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
١٤	أبناء ودماء	لمياء بنت ماجد بن سعود	دار الساقي - بيروت
١٥	أحضان الشوك	عبير المعداوي	دار الفكر العربي - السعودية
١٦	أقدام وعقبات	نورة محمد الغانم	بحسون - بيروت
١٧	نيلوفر الماضي الرهيب	أماني موسى السليمي	الدار الوطنية الجديدة - الخبر
١٨	طوق الحمامة	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي - بيروت
١٩	ضحايا الحب	نادية ظافر الشهري	الشفق - بيروت
٢٠	وسادة لحبك	زينب حفني	دار الساقي - بيروت
٢١	ظلال الوأد	منيرة السبيعي	الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت

- الملحق الثاني

إحصاءات نهائية لمنتج الرواية النسائية السعودية



إحصاءات نهائية لمنتج الرواية النسائية السعودية

م	المرحلة	العدد الإجمالي لروايات للمرحلة	عدد الروايات للكاتبة الواحدة	الروائيات
أولا	المرحلة الأولى	١٠	٦	سميرة خاشقجي سميرة بنت الجزيرة العربية
			١	هدى الرشيد
			١	عائشة أحمد زاهر
			١	هند صالح باغفار
			١	نزيهة عبدالعزيز كتبي
ثانيا	المرحلة الثانية	٤٦	١	صفية أحمد بغدادي
			٤	صفيه عنبر
			٤	بهية بوسبيت
			١	عهد محمد عناني
			٥	رجاء عالم
			١	هند باغفار
			١	عهد محمد عناني
			١	ظافرة المسلول
			٣	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف
			١	زهرة إبراهيم البرناوي
			١	زينب حفني
			٤	فاطمة عبدالله عبدالخالق (فاطمة بنت السراة)
			٢	نداء أبو علي
			١	نورة محمد المحيميد
			٤	قماشة العليان
			١	ليلى الجهني
			١	مهرة العصيمي

م	المرحلة	العدد الإجمالي لروايات للمرحلة	عدد الروايات للكاتبة الواحدة	الروائيات
			٣	أمل محمد شطا
			١	هدى الرشيد
			٣	سلوى عبدالعزيز دمنهوري
			١	سميرة بنت الجزيرة
	المرحلة الثالثة	١١٣	٣	رجاء عالم
			٢	صفية عنبر
			١	وفاء داود
			١	نورة الغامدي
			١	ليندا محمد الوابل
			١	فاطمة عبدالله عبدالخالق (فاطمة بنت السراة)
			١	حنان مصطفى كتوعة
			١	سعاد فهد السعيد
			٢	مها محمد الفيصل
			١	نداء أبو علي
			٣	آلاء الهذلول
			٣	المهاجرة
			١	أمل الفاران
			١	خلود السيوطي
			١	بدرية العبدالرحمن
			٣	زينب حفني
			١	هاجر المكي
			١	رجاء الصانع
			١	صبا الحرز
			١	طيف الحلاج
			١	حسنة بنت عبدالله القرني

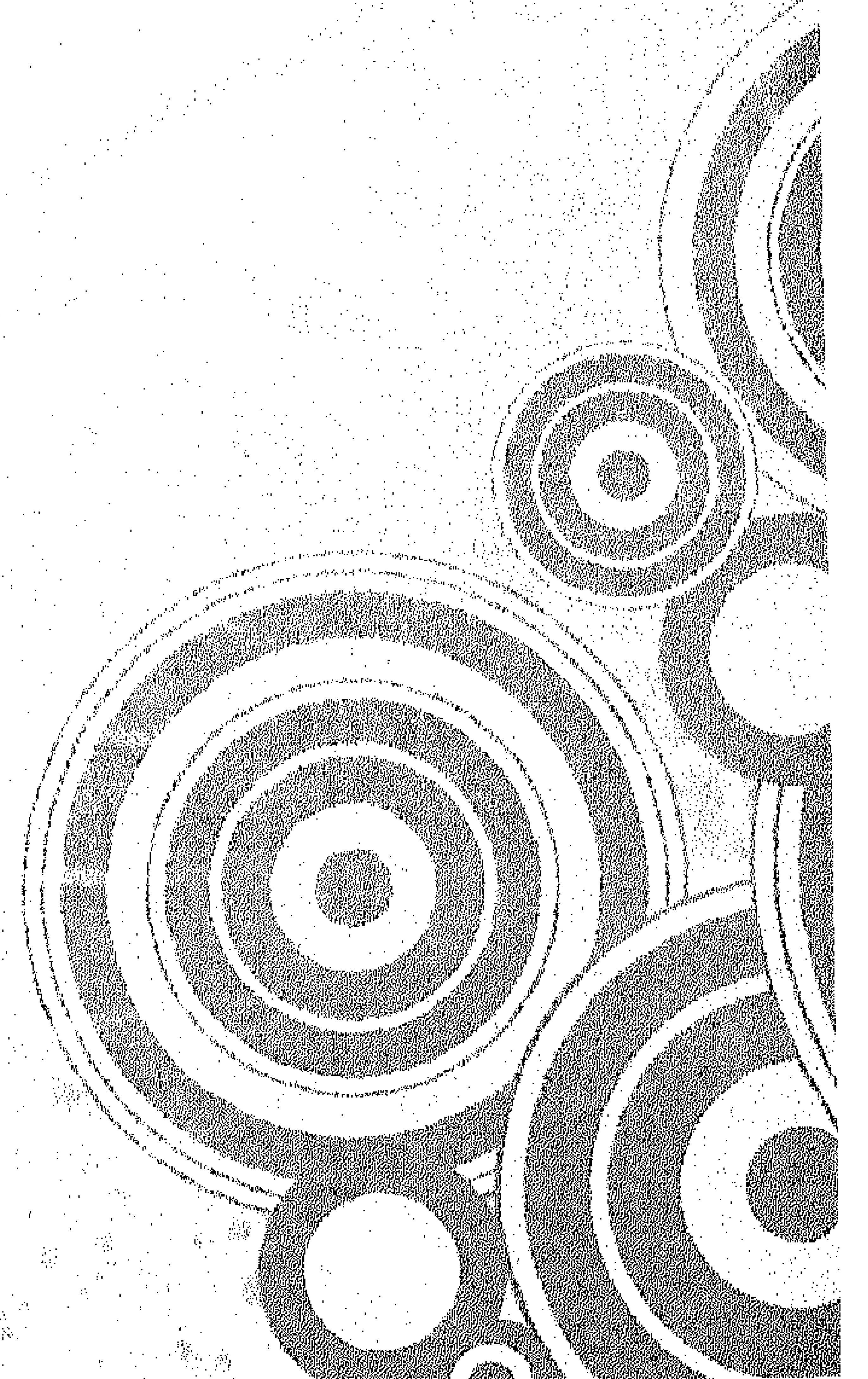
م	المرحلة	العدد الإجمالي لروايات للمرحلة	عدد الروايات للكاتبة الواحدة	الروائيات
			١	عالية الشامان
			١	قماشة العليان
			١	هند باغفار
			١	لبابة أبو صالح
			١	ليلى أحمد عناني
			٣	ابتسام عريف
			١	افتخار آل دهنيم
			١	أمل شطا
			٢	أميمة الخميس
			٢	بدرية البشر
			١	سارة الزامل
			٢	جنة كمال عبدالقادر
			١	أماني موسى السليمي
			١	أمل الفاران
			١	زكية القرشي
			١	شريفة محمد العبودي
			١	عائشة الدوسري
			١	عالية الشامان
			١	فاطمة آل عمر
			١	منى المرشود
			١	منار الخضير
			١	مها الجهني
			١	نادية ظافر الشهري
			١	هديل محمد
			١	مرام عبدالرحمن مكاوي
			١	سمر المقرن
			١	وفاء عبدالرحمن

م	المرحلة	العدد الإجمالي لروايات للمرحلة	عدد الروايات للكاتبة الواحدة	الروائيات
			١	جمانة السيهاتي
			١	نور عبد الحميد
			١	أمل آل إبراهيم
			١	بدرية البطيح
			١	ميساء بنت سعيد
			١	هديل محمد
			١	فاطمة حسين المرزوق
			١	أثير عبد الله
			٢	عائشة عبد العزيز الحشر
			١	معصومة العبدرب الرضاء
			١	هناء محمد يوسف
			١	خيرية السيف
			١	سلام عبد العزيز
			٢	سارة العليوي
			١	سعاد جابر
			١	سناء سعيد
			١	نورة حمد الغانم
			١	فايزة إبراهيم
			١	لطيفة الزهير
			٢	ليندا محمد الوابل
			٢	مريم الحسن
			١	مها باعشن
			١	مهرة العصيمي
			٣	نبيلة محجوب
			١	نجاة الشيخ
			١	نسرين غندور
			١	وردة عبد الملك
			١	وفاء العمير

م	المرحلة	العدد الإجمالي لروايات للمرحلة	عدد الروايات للكاتبة الواحدة	الروائيات
			٣	نجيبة السيد علي و منصور آل سيف
			١	مؤمنة أبو صالح
			١	أمل حسين المطير
			٢	أميرة المضحي
			١	بتول مصطفى
			١	بشاير محمد
			١	بهية بوسبيت
			١	ريم محمد
			١	ليلى الجهني
			١	فكتوريا الحكيم
			١	منيرة السبيعي
			١	مي خالد العتيبي
			٢	هتون باعظيم
			١	هدى العلي

المصادر والمراجع

- أولا: المصادر
- ثانيا: المراجع العربية
- ثالثا: المراجع المترجمة
- رابعا: الدوريات
- خامسا: الملتقيات الأدبية
- سادسا: مواقع شبكة الإنترنت



أولا: المصادر

- القرآن الكريم.

. أبوعلي (نداء):

مزامير من ورق، بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٣م.

. الأحيدب (ليلى):

عيون الثعالب، بيروت ـ رياض الريس للكتب والنشر، ط١،٢٠٠٩م.

. الأنصاري (عبد القدوس):

التوأمان، دمشق ـ مطبعة الترقي، ١٩٣٠م.

ألف ليلة وليلة: الجزء الثالث، دار ومكتبة الهلال ـ بيروت، د.ط، ١٩٩٩م.

. بادي (إبراهيم):

حب في السعودية، دار الآداب ـ بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.

. باعشن (مها عبود):

وضاء، بيروت ـ مكتبة صادر، ط١، ٢٠٠٦م.

. باغفار (هند صالح):

البراءة المفقودة، القاهرة ـ مطابع المصري، ط١، د.ت.

رباط الولايا، جدة ـ مطابع دار البلاد، ط١، ١٩٨٧م.

. البشر (بدرية):

هند والعسكر، بيروت ـ دار الآداب، ط١، ٢٠٠٧م.

. بوسبيت (بهية):

امرأة فوق فوهة بركان، الرياض ـ دار عالم الكتب، ط١، ١٩٩٦م.

درة من الأحساء، الرياض ـ مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط١، ١٤٠٧م.

ـ الجوهري (محمد نور):

الانتقام الطبعي، جدة ـ المطبعة الشرقية، ١٩٣٥م.

ـ الجهني (ليلى):

الفردوس اليباب، الشارقة ـ دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ١٩٩٨م.

جاهلية، بيروت ـ دار الآداب، ط١، عام ٢٠٠٧م.

ـ الحرز (صبا):

الآخرون، بيروت ـ دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥م.

ـ حفني (زينب):

لم أعد أبكي، بيروت ـ دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥م.

ملامح، بيروت ـ دارالساقي، ط٢، ٢٠٠٦م.

ـ الحكيم (فكتوريا):

بعث الجسد، بيروت ـ دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٧م.

ـ الحلاج (طيف):

القران المقدس، القاهرة ـ دار ليلى، ط١، ٢٠٠٥م.

ـ خاشقجي (سميرة بنت الجزيرة العربية):

ذكريات دامعة، بيروت ـ منشورات زهير بعلبكي ـ بيروت، د.ط، د.ت.

وراء الضباب، بيروت ـ منشورات زهير بلعبكي، د.ط، ١٩٦٥م.

قطرات من وادي الدموع، بيروت ـ منشورات زهير بعلبكي، د.ط،١٩٧٣م.

مأتم الورد، بيروت ـ منشورات زهير بعلبكي، د.ط، د.ت.

وادي الدموع، بيروت ـ منشورات زهير بعلبكي، ط١، ١٩٦٥م.

وتمضي الأيام، بيروت ـ منشورات بعلبكي، د.ط، ١٩٧١م.

ـ الخميس (أميمة):

البحريات، دمشق دار المدى، ط١، ٢٠٠٦م.

الوارفة، دمشق ـ دار المدى، ط١، ٢٠٠٨م.

ـ الرشيد (هدى):

غدا سيكون الخميس، د.ط، ١٩٧٦م.

عبث، القاهرة ـ روز اليوسف، د.ط، ١٩٨٠م.

ـ زاهر (عائشة أحمد):

بسمة من بحيرات الدموع، جدة ـ نادي جدة الأدبي، د.ط، ١٩٧٨م.

ـ السبيعي (منيرة):

بيت الطاعة، بيروت ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م.

ـ السيف (خيرية):

خمارك بحماري، الدمام ـ المؤلفة، د.ط، ٢٠٠٩م.

ـ السيوطي (خلود):

أجندة مغتربة، بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤م.

ـ شطا (أمل محمد):

لا عاش قلبي، جدة ـ شركة المدينة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٩م.

آدم .. **ياسيدي**، جدة ـ المؤلفة، د.ط، د.ت.

غدا أنسى، جدة ـ دار تهامة، د.ط، ١٩٨٠م.

ـ الصانع (رجاء الصانع):

بنات الرياض، بيروت ـ دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥م.

. عالم (رجاء):

٤ صفر، جدة ـ النادي الأدبي الثقافي، ط١، ١٩٨٧م.

حبى، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م.

ستر، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥م.

سيدي وحدانه، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٨م.

طريق الحرير، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥م.

موقد الطير، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٢م.

. عنبر، (صفية):

باسمة بين الدموع، الدمام ـ مطابع الخلف المدنية، ط١،٢٠٠١م.

. العتيبي (مي خالد):

كتاب المتعبين، الشارقة ـ دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ٢٠٠٧م.

. العليان (قماشة):

عيون قذرة، بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠٠٥م.

. العليوي (سارة):

سعوديات، البحرين ـ فراديس، ط١، ٢٠٠٦م.

. الفاران (أمل):

روحها الموشومة به، الشارقة ـ دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ٢٠٠٤م.

. القرني (حسنة عبدالله):

ذاكرة بلا وشاح، الرياض ـ دار المفردات، ط١، ٢٠٠٥م.

. محمد (بشائر):

ثمن الشوكلاتة، البحرين ـ فراديس، ط١، ٢٠٠٧م..

. محجوب (نبيلة):

هروب الزعيم، القاهرة - دار قباء الحديثة، د.ط، ٢٠٠٦م.

. المحيميد (يوسف):

القارورة، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٤م.

. المطير (أمل):

الرقص على الجراح، القاهرة - المؤلفة، د.ط، د.ت.

. المغربي (محمد علي):

البعث، القاهرة - دار الكتاب العربي، ١٩٤٨م.

. المكي (هاجر):

غير.. وغير، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥م.

. المهاجرة:

حتى لا يضيع الحجاب، الدمام - دار الكفاح، ط١، ٢٠٠٧م.

شرعك اللهم ولا اعتراض، الدمام - دار الكفاح، ط١، ٢٠٠٧م.

. الواصل (أحمد):

سورة الرياض، بيروت - دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٧م.

ثانيا: المراجع العربية

. إبراهيم (زكريا):

مشكلة البنية، القاهرة ـ مكتبة مصر، د.ت.

. إبراهيم (عبد الله وآخرون):

معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٦م.

الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة. تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م.

السردية العربية الحديثة، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣م.

المتخيل السردي، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م.

. ابن فارس، (أبو الحسين أحمد):

معجم مقاييس اللغة، بيروت ـ دار إحياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠١م.

. ابن منظور:

لسان العرب، بيروت ـ دار صادر، ط١، ١٩٩٧م.

. أبو ريشة (زليخه):

أنثى اللغة ـ أوراق في الخطاب والجنس، دمشق، د.ط، ٢٠٠٩م.

. أبوزيد (نوري سعودي):

الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، القاهرة ـ مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٥م.

. أبو الهيجاء (ايهاب أحمد سليمان):

الحيل وأثرها في الأحوال الشخصية. دراسة نظرية تطبيقية، الكويت ـ دار النفائس للنشروالتوزيع، د.ط، د.ت.

. أحمد (بوساحة):

حقيقة الموت في نظر الديانات، بيروت. مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨م.

. أحمد (مرشد):

أنسنة المكان في روايات عبدالرحمن منيف، دمشق. دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، د.ط، ٢٠٠٩م.

. إستيتيه (دلال محلس):

التغير الاجتماعي والثقافي، عمان. دار وائل، ط١، ٢٠٠٤م.

. أمين (بكري شيخ أمين):

الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بيروت. دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٢م.

. الأصفر (عبدالرزاق):

المذاهب الأدبية لدى الغرب، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٩م.

. أوكان (عمر أوكان):

اللغة والخطاب، الدار البيضاء. أفريقيا الشرق، د.ط، ٢٠٠١م.

. الأيوبي (ياسين):

واقعية الأدب في رواية آنا كرنينا لتولستوي، بيروت. الدار النموذجية، ط١، ٢٠٠١م.

. الأمير (يحي):

أيام الإرهاب في السعودية، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٧م

. باشا (نهاد إبراهيم):

المجتمع الطموح. التنمية الاقتصادية والتحول الاجتماعي في مجتمع

إسلامي، د.ط، ١٩٨٥م.

. بحراوي (حسن):

بنية الشكل الروائي . الفضاء، الزمن، الشخصية، بيروت . المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م.

. براده (محمد براده):

الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت . المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، د.ط، ٢٠٠٨م.

. بلعابد (عبدالحق):

عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، بيروت . الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨م.

. بن بوعزيز (وحيد):

حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، بيروت . الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨م.

. بن بيه (عبدالله بن الشيخ المحفوظ):

الإرهاب . التشخيص والحلول، الرياض . مكتبة العبيكان، ط١، ٢٠٠٧م.

. بن جمعة (بوشوشة):

الرواية النسائية المغاربية، تونس . المغاربية للنشر، ط١، ٢٠٠٣م.

. بن صنيتان (محمد):

النخب السعودية . دراسة في التحولات والإخفاقات، بيروت . مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، ٢٠٠٥م.

. بن عقيل (حامد بن عقيل):

فقه الفوضى. دراسة نقدية تأويلية في رواية الفردوس اليباب للروائية ليلى الجهني ، بيروت ـ دار الكنوز الأدبية، ط٢ ، ٢٠٠٦م.

. بن مالك (رشيد):

السيميائية السردية، عمان ـ دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.

. بنعلي (حفناوي):

مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، بيروت ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٧م.

. بنكراد (سعيد):

النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، الرباط ـ دار الأمان، ط١، ١٩٩٦م.

. بوحوش (رابح):

اللسانيات وتحليل النصوص، بيروت ـ عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٧م.

. بوعزة (محمد):

هيرمينوطيقيا المحكي ـ النسق والكاوس في الرواية العربية، بيروت ـ مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٧م.

. بومزبر (الطاهر):

التواصل اللساني والشعرية ـ مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، بيروت ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م.

. الباردي (محمد):

إنشائية الخطاب، دمشق ـ اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٠م.

. البحري (عبد المجيد):

مرايا القص. بحث في السرد النرجسي، صفاقس. قرطاج للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م.

. البستاني (بطرس):

محيط المحيط، بيروت. مكتبة لبنان، طبعة جديدة، ١٩٨٧م.

. البكري (بيان):

تأسيس اللسان في خطاب الراوي والرائي والنبوة، دمشق. دارنينوى، ط١، ٢٠٠٧م.

. البلوي (سعود):

ضد الحرية. أنسنة الخطاب الديني والسياسي، لندن. طوى للنشر والإعلام، ط١، ٢٠٠٩م.

. البليك (عماد):

الرواية العربية رحلة البحث عن المعنى، قطر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط١، ٢٠٠٨م.

. البليهد (حمد):

جماليات المكان في الرواية السعودية، الدمام. دار الكفاح، د.ط، د.ت.

. البهلول (عبدالله):

في بلاغة الخطاب الأدبي. بحث في سياسة القول، صفاقس. قرطاج للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م.

. ـــــ:

تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ٢٥-٢٧/٧/٢٠٠٦م، بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة اليرموك، عمّان. عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨م.

. تيمور (محمود):

دراسات في القصة والمسرح، القاهرة - المطبعة النموذجية، د.ط، د.ت.

. تيودور (قسطنطين):

المنجد، بيروت - المكتبة الشرقية، ط٢، ١٩٩٧م.

. التلاوي (محمد نجيب):

وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دمشق - اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٠م.

. التهانوي (محمد علي بن علي):

كشاف اصطلاحات الفنون، ستانبول - دار قهرمان للنشر والتوزيع، الجزء الأول، د.ط، ١٩٨٤م.

. ثابت (محمد رشيد):

روايات عبدالرحمن منيف من المظهر السير ذاتي إلى الشكل الملحمي، تونس - مركز النشر الجامعي، د.ط، ٢٠٠٦م.

. جاد (أحمد):

النفس ومتاعبها، كتاب الرياض، العدد ٩١، يونيو ٢٠٠١م.

. الجابري (محمد عابد):

الخطاب العربي المعاصر، بيروت - مركز دراسات الوحدة العربية، ط٤، ١٩٩٢م.

. الجمعان (سامي عبداللطيف):

حضور ألف ليلة وليلة في المسرح العربي، عمان - دار القوس، ط١، ٢٠٠٤م.

. حجازي (عبدالعزيز):

الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي - دراسة أسلوبية، القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٥م.

. حجازي (مصطفى):

التخلف الاجتماعي . مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط٩، ٢٠٠٥م.

. حسين (خالد حسين):

في نظرية العنونة . مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق - دار التكوين، د.ط، ٢٠٠٧م.

. حسين (فهد):

أمام القنديل حوارات في الكتابة الروائية، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م.

. حليفي (شعيب):

شعرية الرواية الفانتاستيكية، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٩م.

. حمادي (صبري مسلم):

أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٠م.

. حمير (عبدالسلام):

في سوسيولوجيا الخطاب . من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، بيروت - الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١، ٢٠٠٨م.

. الحازمي (حسن حجاب وخالد احمد اليوسف):

معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية . الرواية مدخل تاريخي .

دراسة ببليوجرافية ببلومترية، الباحة ـ نادي الباحة الأدبي، ٢٠٠٨م.

. الحازمي (حسن حجاب):

البطل في الرواية السعودية، جازان ـ نادي جازان الأدبي، ط١، ١٤٢١هـ.

البناء الفني في الرواية السعودية، الرياض ـ المؤلف، ط١، ٢٠٠٦م.

. الحازمي (منصور بن إبراهيم):

موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث. الرواية، المجلد الخامس، الرياض ـ دار المفردات، ط١، ٢٠٠١م.

فن القصة في الأدب السعودي الحديث، الرياض ـ دار بن سينا للنشر ـ ط٢، ١٩٩٩م.

. الحشر (عائشة عبدالعزيز):

خلف أسوار الحرملك، بيروت ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م.

تعالق الرواية مع السيرة الذاتية ـ الإبداع السردي السعودي أنموذجا، القاهرة ـ الدار الثقافية للنشر، ط١، ٢٠٠٦م.

. حنوف (صفوت محمود وآخرون):

تقنيات الكتابة الإبداعية. السرد نموذجا، حكومة الشارقة ـ إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ٢٠٠٥م.

. الحميري (عبد الواسع):

الخطاب والنص ـ المفهوم. العلاقة. السلطة، بيروت ـ مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م.

خطاب الضد. مفهومه. نشأته. آلياته. مجالاته، دمشق ـ دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨م.

. خاين (محمد):

النص الإشهاري، إربد ـ عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٠م.

. خريس (أحمد):

العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، عمان ـ دار الفارابي، ط١، ٢٠٠١م.

ـــ:

خطاب السرد ـ الرواية النسائية السعودية ـ الكتاب الأول، جدة نادي جدة الأدبي، د.ط، ٢٠٠٧م.

. خطابي (محمد):

لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م.

. خليل (إبراهيم):

النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، عمان ـ دار المسيرة، ط٣، ٢٠٠١م.

. الخبو (محمد):

الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صفاقس ـ صامد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣م.

مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، صفاقس ـ مكتبة علاء الدين، ط١، ٢٠٠٦م.

. الربيعي (صاحب):

سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، دمشق ـ صفحات للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٧م.

. الرفاعي (خالد):

الرواية النسائية السعودية ـ قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن، الرياض ـ النادي الأدبي بالرياض، ط١، ٢٠٠٩م.

الرواية بوصفها الأكثر حضورا، بريدة ـ نادي القصيم الأدبي، ط١، ١٤٢٤هـ.
الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، الباحة ـ النادي الأدبي بالباحة، ط١، ٢٠٠٨م.

. الرويلي (ميجان وسعد البازعي):
دليل الناقد الأدبي . إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحا نقديا معاصرا، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠م.

. دراج (أحمد عبد العزيز):
الاتجاهات المعاصرة في تطور دراسة العلوم اللغوية، الرياض ـ مكتبة الرشد، د.ط، ٢٠٠٣م.

. الداهي (محمد):
سيميائية الكلام الروائي، الدار البيضاء ـ المدارس شركة النشروالتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.

. الديب (محمد السيد):
فن الرواية في المملكة العربية السعودية، القاهرة ـ المكتبة الأزهرية للتراث ط٢، ١٩٩٥م.

. الذهبي (خيري):
الفنون والأساطير في الرواية العربية، وقائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية العربية، دمشق ـ دار الينابيع، ط١، ٢٠٠٨م.

. رزق (فوزات):
في قديم الزمان . دراسة في بنية الحكاية الشعبية، دمشق ـ منشورات وزارة الثقافة، د.ط، ٢٠٠٦م.

. زكريا (ميشال):
الألسنية علم اللغة الحديث . المبادىء والأعلام، بيروت ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٥م.

. زين الدين، (سلمان):

شهرزاد والكلام المباح. قراءة في الرواية النسوية، بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠م.

. سعادة (رضا):

الفلسفة ومشكلات الإنسان . منافذ إلى الحقيقة والحرية والعدالة الاجتماعية، بيروت. دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٠م.

. سعيد (خالدة):

في البدء كان المثنى، بيروت. دار الساقي، ط١، ٢٠٠٩م.

. سليم (مريم وآخرون):

المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، بيروت. مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، ٢٠٠٤م.

. سناجله (محمد):

رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

. السعافين (إبراهيم وآخرون):

الرواية الخليجية توصيفات ورؤى ، الشارقة. دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٦م.

تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، رام الله. دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧م.

. السميري (طامي):

الرواية السعودية. حوارات وأسئلة وإشكالات، الدمام. دار الكفاح، ط١، ٢٠٠٩م.

. السيد (طلعت صبح):

العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، بريدة - إصدارات نادي القصيم الأدبي، ط١، ١٩٩١م.

. شاويش (محمد محمود):

نحو ثقافة تأصيلية (البيان التأصيلي)، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م.

. شرفي (عبدالكريم):

من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م.

. شعبان (بثينة):

١٠٠عام على الرواية النسائية العربية، القاهرة - دار الآداب، ط١، ١٩٩٩م.

. شومان (محمد):

تحليل الخطاب الإعلامي، القاهرة - الدار المصرية اللبنانية، ط٢٠٠٧،١م.

. شبيهون (عبدالملك):

عتبات الكتابة في الرواية العربية، اللاذقية - دار الحوار، ط١، ٢٠٠٩م.

. الشعلان (عبدالوهاب):

المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الايديولوجيا إلى فضاء النص، بيروت - عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨م.

. الشمالي (نضال):

الرواية والتاريخ، إربد - عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٦م.

. الشنطي (محمد بن صالح):

فن الرواية في الأدب العربي السعودي، حائل - دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٧م.

.الشنطي (محمدبنصالح):
الرواية العربية في مرحلة النهوض والتشكل، دار الاندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط١، ٢٠٠٤م.

.الشهري (عبدالهادي بن ظافر):
استراتيجيات الخطاب. مقاربة لغوية تداولية، بيروت. دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط١، ٢٠٠٤م.

- صبري (عبدالفتاح):
تحولات الخطاب في القصة النسائية الإماراتية، القاهرة. مركز الحضارة العربية، ط١، ٢٠٠٨م.

.الضامن (سماهر):
نساء بلا أمهات. الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، بيروت. الانتشار العربي، ط١، ٢٠١٠م.

.الطالعي (رفيعة):
الحب والجنس والحرية في النص الروائي في الخليج، بيروت. مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٥م.

.الطلبة (محمد سالم الأمين):
مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، بيروت. مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨م.

.الظاهر (رضا):
غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دمشق. دار المدى، ط١، ٢٠٠١م.

.عبيد (محمد صابر):
المغامرة الجمالية للنص الروائي، عمان. عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٠م.

.عزام (محمد):

النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق. منشورات وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٩٦م.

تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٣م.

شعرية الخطاب السردي، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د.ط،٢٠٠٥م.

فضاء النص الروائي، دمشق. دار الحوار، ط١، ١٩٩٦م.

. **عصفور (جابر)**:

آفاق العصر، دمشق. منشورات المدى للثقافة والنشر، ط١، ١٩٩٧م.

. **عماد (عبدالغني)**:

سوسيولوجيا الخطاب. المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة، بيروت. مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٦م.

. **عيلان (عمر)**:

في مناهج تحليل الخطاب السردي، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٨م.

. **عيساني (رحيمه الطيب)**:

الوسائط التقنية الحديثة وأثرها على الإعلام المرئي والمسموع، جهاز إذاعة وتلفزيون الخليج، الرياض. بحوث ودراسات إذاعية وتلفزيونية رقم٢٥، د.ط،٢٠١٠م.

. **العادلي (حسين درويش)**:

حرب المصطلحات، بيروت. دار الهادي، ط١، ٢٠٠٣م.

. **العباس (محمد)**:

مدينة الحياة. جدل في الفضاء الثقافي للرواية في السعودية، دمشق. دار نينوى، د.ط، ٢٠٠٩م.

نهاية التاريخ الشفوي، بيروت ـ مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨م.

. العتيبي (فيصل سعيدان):

حقيقة رواية بنات الرياض، الرياض ـ المؤلف، ط١٤٢٩،١هـ.

. العجمي (فالح شبيب):

تحت القشرة، بيروت ـ مؤسسة الانتشار العربي، ط٢٠٠٨،١م.

. العجيري (عبدالله صالح):

من عبث الرواية السعودية، الرياض ـ المؤلف، د.ط، د.ت.

. العدواني (معجب):

تشكيل المكان وظلال العتبات، جدة ـ النادي الأدبي بجده، ط١، رمضان١٤٢٣هـ/ نوفمبر٢٠٠٢م.

. العزيزي (خديجة):

الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيروت ـ بيسان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م.

. العلي (فاطمة يوسف):

الحراك الاجتماعي الكويتي في القصة القصيرة، دبي ـ كتاب دبي الثقافية ٣٩ عن دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، عدد اغسطس٢٠١٠م.

. العوين (محمد عبدالله):

قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، الرياض ـ المؤلف، ط١، ٢٠٠٩م.

صورة المرأة في القصة السعودية، بحث علمي يرصد الرؤي الاجتماعية عن المرأة بأطيافها المختلفة في القصة والرواية السعوديتان، الجزء الثاني، الرياض ـ مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، ط١، ٢٠٠٢م.

. العيادي (عبد العزيز):

ميشال فوكو المعرفة والسلطة، بيروت. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م.

. الغذامي (عبدالله محمد):

النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م.

الثقافة التلفزيونية. سقوط النخبة وبروز الشعبي، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٥م.

الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية. قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، جدة. النادي الأدبي الثقافي، ط١٩٨٥،١م.

المرأة واللغة، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٦م.

ثقافة الوهم، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠م.

حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٤م.

. الفراهيدي (الخليل بن أحمد):

العين، بيروت. دار أحياء التراث العربي، د.ط، د.ت.

. الفيومي (أحمد بن علي المقري):

المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، بيروت. المكتبة العلمية، د.ط ، د.ت.

. قرانيا (محمد):

الستائر المخملية، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٤م.

. القاضي (محمد):

الخبر في الأدب العربي. دراسة في السردية العربية، بيروت. دار الغرب

الإسلامي، ط.١، ١٩٩٨م.

في حوارية الرواية ـ دراسة في الرواية التونسية، تونس ـ دار سحر للنشر، ط١، ٢٠٠٥م.

ـ القحطاني (سلطان بن سعد):

الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها ١٩٣٠ ـ ١٩٨٩ من دراسة تاريخية نقدية، القصيم نادي القصيم الأدبي، ط٢، ٢٠٠٩م.

ـ القحطاني (نورة سعيد):

الرجل في الرواية النسائية السعودية، دمشق ـ دار القلم، ط١، ٢٠٠٩م.

ـ القسنطيني (نجوى الرياحي):

في نظرية الوصف الروائي، بيروت ـ دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٨م.

ـ القشعمي (محمد):

الفكر والرقيب، البحرين دار الكنوز الأدبية، ط٢، ٢٠٠٢م.

ـ القمودي (سالم):

التغيير، بيروت ـ مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٤م.

ـ الكردي (عبدالرحيم):

الراوي والنص القصصي، القاهرة ـ دار النشر للجامعات، ١٩٩٦م.

السرد في الرواية المعاصرة، القاهرة ـ مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٦م.

ـ المزروعي (محمد):

إمانوئيل كانط، الدين في حدود العقل أو التنويع الناقص، بيروت ـ دار الساقي، ط١، ٢٠٠٧م.

ـ المسدي (عبدالسلام):

الأسلوبية والأسلوب، تونس ـ الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢م.

- المسكيني (أم الزين بنشيخه):

كانط راهنا. أو الإنسان في حدود مجرد العقل، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦م.

- المناصرة (حسين):

النسوية في الثقافة والإبداع، إربد- عالم الكتب بالحديث، د.ط، ٢٠٠٨م.

ذاكرة رواية التسعينيات، بيروت- دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٨م.

وهج السرد، مقاربات في الخطاب السردي السعودي، إربد- عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٠.

- المهوس (منصور):

صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية، كتاب الرياض، العدد١٦٠، الرياض- مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، ٢٠٠٨م.

- الموشي (سالمة):

الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول، الرياض- دار المفردات، ط١، ٢٠٠٤م.

- النجار (محمد رجب):

التراث القصصي في الأدب العربي. مقاربات سوسيو. سردية، المجلد الأول، الكويت- منشورات ذات السلاسل، ط١، ١٩٩٥م.

- النساج (سيد):

في الرومانسية الواقعية، القاهرة- مكتبة غريب، د.ط، د.ت.

- النعمي (حسن):

الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، الرياض- وزارة الثقافة والإعلام السعودية- وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، ط١، ٢٠٠٩م.

رجع البصر، جدة- النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ٢٠٠٤م.

. الهاجري (سحمي):

جدلية المتن والتشكيل، حائل - النادي الأدبي، ط١، ٢٠٠٩م.

. الهويمل (حسن فهد):

الأدب العربي في المملكة العربية السعودية خلال عهد خادم الحرمين الشريفين، كتيب المجلة العربية، الرياض - وزارة الثقافة والإعلام، عدد ٧٤، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

. الوعر (مازن):

قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة، دمشق - طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط ١، ١٩٨٨م.

. الوهابي (عبدالرحمن بن محمد):

الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية - النشأة والقضايا والتطور، القاهرة - دار العلم والإيمان، د.ط، ٢٠٠٨م.

. ناجي (رضوان سوسن):

الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ٢٠٠٤م.

. كرام (زهور):

السرد النسائي العربي. مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤م.

. كوش (عمر):

أقلمة المفاهيم. تحولات المفهوم وارتحاله، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠م.

. لحميداني (حميد):

القراءة وتوليد الدلالة، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٧م.

. مجموعة أساتذة:

المعجم الوسيط، بيروت - دار الفكر، الجزء١، ط٢، د.ت.

. مجموعة كاتبات:

الكتابة النسائية - محكي الأنا محكي الحياة، المغرب - منشورات من اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٧م.

. محمود (عبد الرحمن عبد السلام):

تعالقات الخطاب السردية والمقالية، القاهرة - مركز الحضارة العربية، ط١، ٢٠٠٥م.

. مرتاض (عبدالملك):

في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، الكويت - عالم المعرفة،عدد٢٤٠، شعبان١٤١٩هـ، ديسمبر/كانون الأول١٩٩٨م.

. مرزوق (حلمي):

الرومانتيكية والواقعية في الأدب - الأصول الأيديولوجية، د.ط، ١٩٨٣م.

. مصطفى (المويفن):

تشكل المكونات الروائية، دمشق - دار الحوار، ط١، ٢٠٠١م.

. معتصم (محمد):

النص السردي العربي الصيغ والمقومات، الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤م.

. مقدّم (يسري):

الحريم اللغوي، بيروت - شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١،٢٠١٠م.

. منصور (محمد أ):

إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.

. نعمة (حسن):

ميثيولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، بيروت ـ دار الفكر اللبناني، د.ط، ١٩٩٤م.

. نعيسه (جهاد عطا):

في مشكلات السرد الروائي، دمشق ـ اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠١م.

. نوصي (عبدالمجيد):

التحليل السيميائي للخطاب الروائي. البنيات الخطابية. التركيب. الدلالة، الدار البيضاء ـ المدارس شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢م.

. وادي (طه):

صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة ـ دار المعارف، ط٢، ١٩٨٠م.

. وهبة (مجدي وكامل المهندس):

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت ـ مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

. ياسين (بوعلي):

الثالوث المحرم. دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، بيروت ـ دار الكنوز الأدبية، ط٧، ١٩٩٩م

ياغي (عبدالرحمن):

في الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، بيروت ـ دار الفارابي، ط١، ١٩٩٩م.

. يقطين (سعيد):

تحليل الخطاب الروائي، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٧مـ.

ثالثا: المراجع المترجمة

. أونج (والترج):

الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، الكويت. عالم المعرفة، شعبان ١٤١٤هـ فبراير/ شباط ١٩٩٤م.

. ايكو (امبرتو): ٦

٦ نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥م.

التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م.

. أوريكيوني (كاترين كيربرات):

المضمر، ترجمة ريتا خاطر، بيروت. المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨م.

. باختين (ميخائيل):

الخطاب الروائي، ترجمة محمد براده، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٧م.

شعرية دستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة الدكتور حياة شرارة، الدار البيضاء. دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م.

. بارت (رولان):

الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشبة، حلب. مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢م.

. برنس (جيرالد):

المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ٢٠٠٣م.

- براون (ج.ب.، وج.يول):

تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، الرياض- جامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٧م.

- بغوره (الزواوي):

الفلسفة واللغة. نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، بيروت- دار الطليعة، ط١، ٢٠٠٥م.

- برث (واين):

بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل عردات وعلي أحمد الغامدي، الرياض- كلية الآداب بجامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٤م.

- بوتور (ميشيل):

بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت- دار عويدات، د.ط، ١٩٨٢م.

- كريستيان (بودلو وروجيه إستابليه):

دور كايم والانتحار، ترجمة أسامه الحاج، بيروت- مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م.

- بيرنس (جيرالد):

المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة- المشروع القومي للترجمة، د.ط، ٢٠٠٣م.

- تادييه (جان. إيف):

الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير البقاعي، القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ٢٠٠٦م.

- تودوروف (تزيفيتان):

المبدأ الحواري في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، بغداد- الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٩٢م.

نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت ـ مؤسسة الأبحاث العربية، ط١ ، ١٩٨٢م.

. تيحيم (فان):

الرومانتيكية، ترجمة بهيج شعبان، بيروت ـ دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، ١٩٥٦م.

. جاكبسون (رومان):

الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم وحسن ناظم، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١ ، ٢٠٠٢م.

. جامبل (سارة):

النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة ـ المشروع القومي للترجمة، د.ط، ٢٠٠٢م.

. جوف (فانسان):

الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبدالرحمن بوعلي، اللاذقية ـ دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط١ ، ٢٠٠٤م

. جينيت (جيرار):

خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، القاهرة ـ المشروع القومي للترجمة ، ط٢، ٢٠٠٠م.

عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط١ ، ٢٠٠٠م.

. حافظ (صبري):

تكوين الخطاب السردي العربي، ترجمة أحمد بوحثن، الدار البيضا ـ دار القرويين، ط١ ، ٢٠٠٢م.

. دي سوسير (فرديناند):

فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، الإسكندرية ـ دار المعرفة الجامعية، د.ت.

. ديكرو (أوزالد ديكرو، وجان ماري ستشايفر):

القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٧م.

. ريكور (بول):

نظرية التأويل . الخطاب وفائض المعنى، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٦م.

. ستروك (جون):

البنيوية وما بعدها . من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، الكويت ـ عالم المعرفة، عدد ٢٠٦، ١٩٩٦م، ص١٦.

. سلطان (فارغا):

الألعاب في النظرية الأدبية، ترجمة عثمان الجبالي، الرياض . كتاب المجلة العربية، العدد ٤٠١ جمادى الآخرة ١٤٣١هـ يونيو ٢٠١٠م.

. سميث (شارلوت سيمور):

موسوعة علم الإنسان . المفاهيم والمصطلحات الإنثربولوجية، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، القاهرة ـ المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٨م.

. سيم، (ستيوارت، وبورين فان لوون):

النظرية النقدية، ترجمة جمال الجزيري، القاهرة ـ المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٥م.

. **شارتيه (بيير):**

مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء ـ دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠١م.

. **الشارخ(العنود محمد):**

الغضب الناعم، ترجمة سامي خشبة، القاهرة ـ المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٧م.

. **شيلنج (كرس):**

الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة منى البحر، ونجيب الحصادي، أبوظبي ـ كلمة، ط١، ٢٠٠٩م.

. **فاولر (روجر):**

اللسانيات والرواية، ترجمة أحمد صبره، الإسكندرية ـ مؤسسة جورس الدولية، د.ط، ٢٠٠٩م.

. **فراي (هيرمان نورثروب):**

الأدب والأسطورة، ترجمة عبد الحميد إبراهيم شيحه، القاهرة ـ مكتبة النهضة المصرية، د.ط، د.ت.

. **فوكو (ميشال):**

نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا ، الجزائر ـ دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٧م.

تاريخ الجنسانية . إرادة العرفان، الجزء الأول، ترجمة محمد هشام، الدار البيضاء ـ أفريقيا الشرق، ط ١، ٢٠٠٤م.

تاريخ الجنسانية . استعمال المتع، الجزء الثاني، ترجمة محمد هشام، المغرب ـ أفريقيا الشرق، د.ط، ٢٠٠٤م.

حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٣م.

قاموس أكسفورد، تصنيف جويس م.هوكنز: هيئة التحرير العربية: عمر الأيوبي، بيروت ـ دار أكاديميا، د.ط، ١٩٩٨م.

ـ كريستيفيا (جوليا):

علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، الدار البيضاء ـ دار توبقال للنشر والتوزيع، ط١٩٩١،١م.

ـ كويتل (آرثر):

قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى ألطريحي، بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣م.

ـ لاروك (بيار):

الطبقات الاجتماعية، ترجمة جوزيف عبود كبه، لبنان ـ دار عويدات، د.ط، ١٩٧٣م.

ـ لودج (ديفيد):

الفن الروائي، ترجمة ماهر البوطي، القاهرة ـ المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ٢٠٠٢م.

ـ (إيريغاري) **لوسي:**

سيكيولوجية الأنثى، ترجمة علي أسعد، دمشق ـ دار الحوار، ط١، ٢٠٠٧م.

ـ مانغينيو (دومينيك):

المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، بيروت ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨م.

ـ وورد (ديفيد):

الوجود والزمان والسرد. فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م.

. وولف (فرجينيا)

غرفة تخص المرء وحده، القاهرة. مكتبة مدبولي، ترجمة سمية رمضان، ط١، ٢٠٠٩م

. كلر (جوناثان):

الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، القاهرة. دار شرقيات، ط١، ٢٠٠٠م.

. هاينه منه (فولفجانج. ديتر فيهفيجر):

مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح شبيب العجمي، الرياض. جامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٩م.

. ويتمر (باربرا):

الأنماط الثقافية للعنف، ترجمة ممدوح يوسف عمران، الكويت. عالم المعرفة، الكويت، عدد مارس٢٠٠٧م.

رابعا: الدوريات

أ- المجلات:

- مجلة آفاق:

١. العدد٣، ١٩٨٩م.

- مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية:

١. المجلد ٢٤ - العدد الأول والثاني - ٢٠٠٨م دمشق - جامعة دمشق.

- مجلة حقول:

١. العدد٦، ربيع الأول١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م الرياض - نادي الرياض الأدبي.
٢. العدد السابع ذو القعدة١٤٢٩هـ نوفمبر٢٠٠٨م.، الرياض - نادي الرياض الأدبي.

- مجلة دارين:

١. العدد ١٦، ٢٠٠٧م، الدمام - نادي المنطقة الشرقية الأدبي.

- مجلة الراوي:

١. العدد١٩، رمضان ١٣٢٩هـ سبتمبر٢٠٠٨م، جدة - نادي جدة الأدبي.
٢. العدد١٧، أغسطس٢٠٠٧م، جدة - النادي الأدبي الثقافي.

- مجلة فصول:

١. العدد٧٧، شتاء - ربيع ٢٠١٠م، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢. العدد٧٥، شتاء وربيع ٢٠٠٩م، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- مجلة قوافل:

١. العدد الرابع، رمضان١٤١٥-١٩٩٥م، الرياض - نادي الرياض الأدبي.

- مجلة نوافذ:

١. العدد٩سبتمبر١٩٩٩م، جدة - النادي الأدبي الثقافي.

- مجلة الموقف الأدبي:

١. العدد ٣٦٠، السنة الثلاثون، نيسان٢٠٠١م دمشق - اتحاد الكتاب العرب.

ب: الصحف اليومية:

- صحيفة الرياض:

١. عدد ٣٣٦٤، بتاريخ ٢٩/٣/٢٠٠١م.
٢. عدد ١٣٦٦٧، بتاريخ٢٢شوال١٤٢٦هـ/الموافق٢٤نوفمبر٢٠٠٥م.
٣. عدد١٣٦٨٨، بتاريخ الخميس١٣ذوالقعدة١٤٢٦هـ/الموافق ١٥ديسمبر ٢٠٠٥م.
٤. عدد ١٤٣٣٦، بتاريخ الخميس٢٥/٤/١٤٢٩هـ مايو٢٠٠٨م، الملحق الثقافي.
٥. عدد١٤٨٣٩، بتاريخ ١٣/ صفر١٤٣٠هـ، الموافق ٨ فبراير٢٠٠٩م.
٦. عدد١٣٦٧٤، بتاريخ الخميس٢٩ شوال١٤٢٦هجرية، الموافق١ديسمبر٢٠٠٥ م.
٧. عدد١٤٢٦٢، ٢٧جمادى الآخرة١٤٢٨هـ/الموافق١٢وليو٢٠٠٧م.
٨. عدد ١٤٠٨٧، بتاريخ٢٧ربيع الثاني١٤٣٠هـ الموافق٢٣ابريل ٢٠٠٩م.

- صحيفة الجزيرة:

١. عدد١١٠، الاثنين١٣جون٢٠٠٥م، الملحق الثقافي الأسبوعي.
٢. عدد٨٣١، الأثنين٢٦شوال ١٤٢٦هجرية، المجلة الثقافية.
٣. عدد٢٥٦، الاثنين١٤- شوال١٤٢٩هـ/الموافق١٣اكتوبر٢٠٠٨م.
٤. عدد١٣٠، الإثنين١٩- شوال -١٤٢٦هـ/الموافق٢١- نوفمبر-٢٠٠٧م.
٥. عدد ١٢٠٨٤، بتاريخ ٢٦رمضان ١٤٢٦هـ.

- صحيفة الحياة:

١. عدد٢٧/٤/٢٠٠٩م.

٢. عدد٢٥/٣/٢٠٠٨م.

٣. عدد ٦جمادى الأولى١٤٢٦هـ.

ـ صحيفة اليوم:

١. عدد ١٣٦٧٩، السبت ٢١/١٢/١٤٣١هـ الموافق ٢٧/١١/٢٠١٠م.

ـ صحيفة الشرق الأوسط:

١. عدد١٠٠٤٦، الأربعاء٣جمادى الأولى١٤٢٧هـ/الموافق٣١مايو٢٠٠٦م المنتدى الثقافي.

ـ صحيفة الوطن السعودية:

١. عدد ٢٣٥٣ بتاريخ٢٠صفر ١٤٢٨هـ الموافق١٠مارس٢٠٠٧م.

٢. عدد٣٧٢٦، السنة الحادية عشرة، الاحد ٦محرم١٤٣٢هـ/الموافق ١٢ديسمبر٢٠١٠.

٣. عدد٢٨٨٣، الخميس٣٠ـ شعبان ـ١٤٢٩هـ/الموافق٢١ـ أغسطس ـ ٢٠٠٨م.

٤. عدد ٦٥٣، الأربعاء٢٥ذي القعدة ١٤٢٨هـ/الموافق٥ ديسمبر٢٠٠٧م.

٥. عدد الثلاثاء ٢٠ذو الحجة١٤٢٧هـ/الموافق ٩يناير٢٠٠٧م.

٦. ـ صحيفة الأخبار:

٧. عدد٢٥كانون الأول٢٠٠٧م.

٨. ـ صحيفة شمس السعودية:

٩. العدد٣٦٧، بتاريخ السبت ٢٤ذوالحجة ١٤٢٧هـ.

سابعا: الملتقيات الأدبية:

ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية من٥ حتى٧/١١/ ١٤٢٩هـ، القصيم ـ نادي القصيم الأدبي: ورقة فاطمه الوهيبي: الروح العارفة بين لغة الجسد وجسد اللغة ـ مقاربة لهوية النص في القصص القصيرة لـ مي العتيبي.

ثامنا: مواقع شبكة الإنترنت:

المطيري، فهد راشد: المجتمع المحافظ والنزعة الفردية، مجلة الطليعة الالكترونية الأسبوعية، عدد١٧٧٦ الإربعاء٣٠مايو٢٠٠٧م، على الرابط:

www.Local.Taleea.com.LarchiveLcomlum_Details.phpt

الموقع الرسمي لمركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني، أهداف المركز على الرابط: www.kac. center_goals.asp/Org .

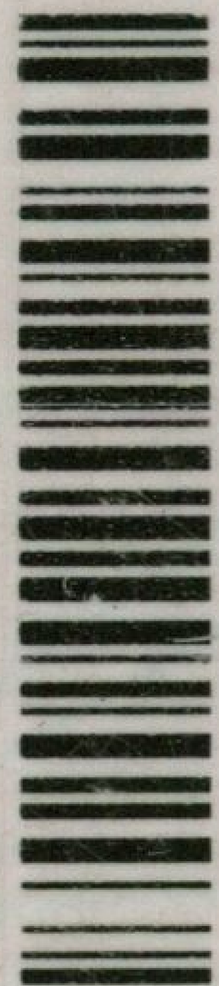
رواية بنات الرياض تفتح الباب أمام فيض من الإنتاج الأدبي، مجلة الوئام الإلكترونية على الرابط:

www.alweeam.com/news-actin-show-id-712.htm.

فهرس المحتويات

مطابع الحميضي ت: 2130130 الرياض

حقق الخطاب الروائي النسائي السعودي تحولاً ملموساً في قدرته على ابتكار الحيل السردية، بغية تمرير مقولاته إلا أن النتيجة اللافتة في هذا هي قدرة هذا الخطاب على اختيار، واستثمار الحيل الأكثر تناسباً مع ظرفه الاجتماعي، لتغيب الحيلة السردية بمفهومها المبتكر عن خطاب البدايات، بينما تحضر حيل لم تخرج عن مستوى التوظيف الاعتيادي، أو المتداول في السياق الثقافي من حوله، بالإضافة إلى ندرة واضحة في هذه الحيل، وإن وجدت فقد وظفت توظيفاً باهتاً، وهذا كله عائد - في زعمنا - إلى بكارة التجربة الكتابية، فضلاً عن استنساخ التجربة الذكورية المهيمنة بيد أن المراحل الأخرى أحدثت فارقاً في شأن الحيل السردية فابتكرت ونوّعت وأثّرت





لوحة الغلاف للفنانة هدى الرويس

مطابع الحميضي ت: 2130130 الرياض
ردمك : ٩٧٨-٦٠٣-٨٠٨٢-٣١-٧